

Rossetti

Jarno Jessen

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXVII

Dante Gabriel Rossetti

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Rossetti

Von

Jarno Jessen, pseud.
i. e.

Mit 70 Abbildungen von Gemälden

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

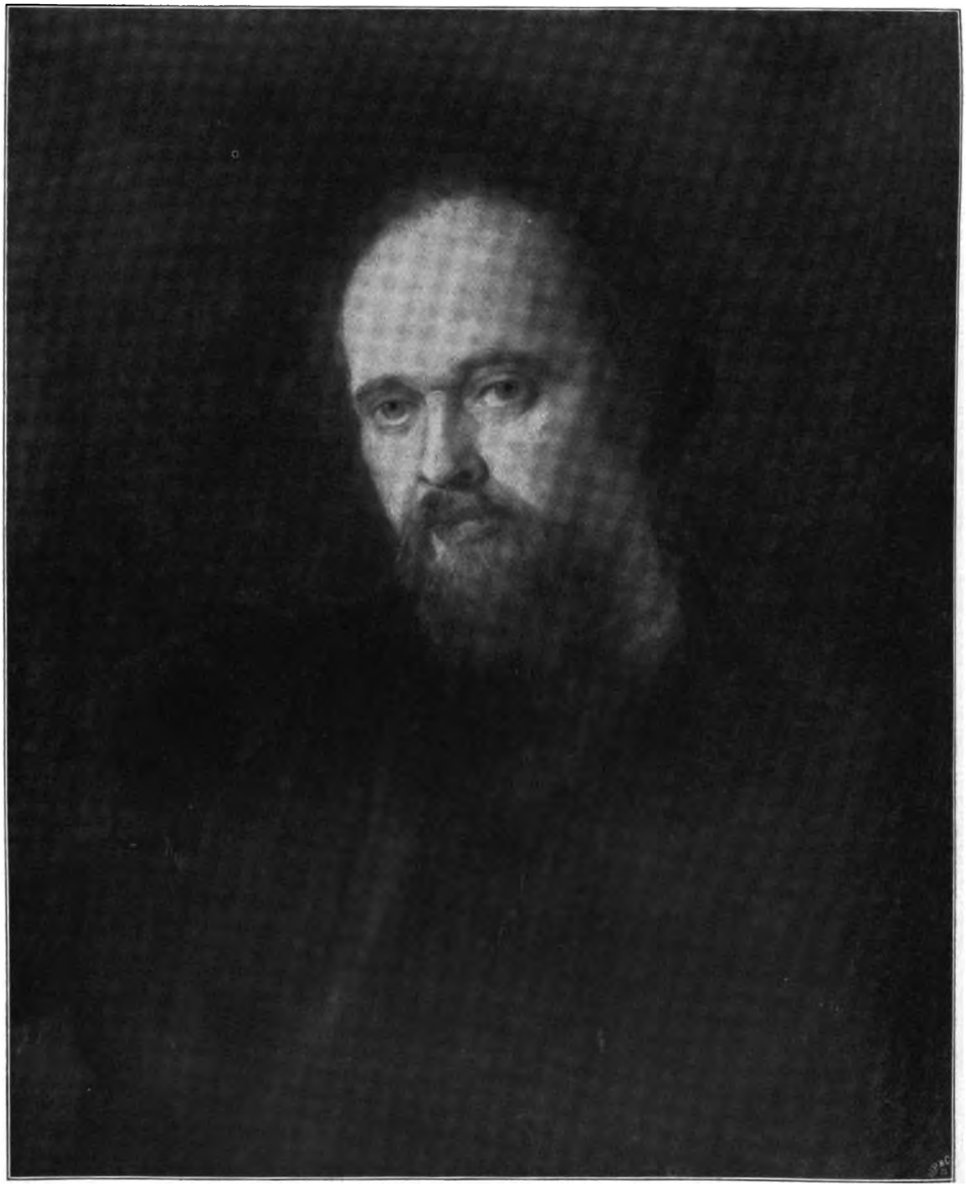
veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Dante Gabriel Rossetti. Titelbild	2
1.	Die Mädchenzeit der Maria	5
2.	Ecce Ancilla Domini	7
3.	Salutatio Beatricis in Terra	8
4.	Salutatio Beatricis in Eden	9
5.	Wie sie sich begegneten	11
6.	Studie für „Gefunden"	12
7.	Gefunden	13
8.	Ford Madox Brown	15
9.	Maria Magdalena an der Tür des Simon	16
10.	Studie für „Maria Magdalena vor dem Hause des Simon"	17
11.	Christuskopf	19
12.	Miß Siddal: Zeichnung im South Kensington Museum	21
13.	Paolo und Francesca	22
14.	Dante Gabriel Rossetti	23
15.	Mariana im Süden	24
16.	Sir Galahad in der Kapelle	25
17.	Der Palast der Kunst	27
18.	Triptychon für den Altar in Llandaff	28
19.	Die Anbetung. Das Mittelbild der Abb. 18	29
20.	David. Das linke Flügelbild der Abb. 18	30
21.	König David die Harfe spielend. Das rechte Flügelbild der Abb. 18	31
22.	„Lancelot entschlüpft dem Zimmer der Königin Ginevra"	33
23.	König Arturs Grab	35
24.	Studie für Queen Guenevere	36
25.	Kreidestudie für den Kopf der Beatrice	37
26.	Kreidestudie für den Kopf der Mrs. William Morris	38
27.	Titelbild für das Buch „Die frühitalienischen Dichter"	39
28.	Die Gartenlaube	41
29.	Die Borgia-Familie	42
30.	Lucrezia Borgia	43
31.	Glasfenster-Entwurf für den Zyklus St. George und der Drachen	45
32.	Glasfenster-Entwurf für den Zyklus St. George und der Drachen	46
33.	Glasfenster-Entwurf für den Zyklus St. George und der Drachen	47
34.	Paolo und Francesca	48
35.	„Die langen Stunden gehn und kommen"	49
36.	Robert Swinburne	50
37.	Weibliche Kopfstudie	51
38.	Miß Herbert	53
39.	Schön Rosamund	54
40.	Joan of Arc	55
41.	Beata Beatrix	56
42.	Das Liebesboot	57
43.	Lady Lillith	59
44.	Tristan und Isolde trinken den Liebestrank	60
45.	Venus Verticordia	61
46.	Die Geliebte	62
47.	Herzlieb	63
48.	Der Liebesbecher	65
49.	Frau William Morris	66
50.	Mariana	67
51.	Die Rückkehr des Tibul	68
52.	Rosa Triplex	69
53.	Mrs. Rossetti und Miß Christina Rossetti	71
54.	Lucy Madox Rossetti	72
55.	Aurea Catena	73
56.	Die Dame mit dem Fächer	74
57.	Der Traum Dantes	75
58.	Kreidestudie für eine Dante-Gestalt	77
59.	Veronica Veronese	78
60.	Proserpina	79
61.	La Ghirlandata	81
62.	Die römische Witwe	83
63.	Kopfstudie für die „Verklärte Jungfrau"	84
64.	The Blessed Damozel. Studie	85
65.	Die Frage	87
66.	Meereszauber	88
67.	Mnemosyne	89
68.	Studienkopf der Mnemosyne	91
69.	La Donna della Finestra	92
70.	Studie zur La Donna della Finestra	93



Dante Gabriel Rossetti.
Nach dem Gemälde von G. F. Watts.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Dante Gabriel Rossetti.

I.

Es gibt Persönlichkeiten, die wie Michelangelo und Rubens kraft ihrer künstlerischen Herrennaturen als Eroberer durch die Jahrhunderte schreiten. Es gibt auch Sieger wie Fra Angelico und Giorgione, die durch milde Gewalten zur Herrschaft gelangen. Dante Gabriel Rossetti zählt zu den sanften Helden. Er hat der englischen Malerei durch seine Gemütsmächte ein neues Antlitz geschaffen. Er vor allen hat das Kassandraurteil Constables aus dem Jahre 1821 widerlegt: „In dreißig Jahren wird die englische Malerei gelebt haben." Mit ihm ist frühchristliche Innigkeit, mittelalterliche Mystik und der Kultus der seelenvollen Frauenschönheit in die Kunst des Insellandes eingezogen. Er hat intellektuelle durch psychische Werte ersetzt. Aus seinen romantischen Instinkten half er eine Wiedergeburt der Gotik einleiten, und seine ästhetische Sehnsucht richtete zugleich das Schönheitsideal der venetianischen Hochkunst in England auf. Durch die Wahl bedeutungsvoller Stoffe aus der Bibel, der Rittersage, der Heiligenlegende, dem Dantekreise, durch seine verinnerlichte Menschendarstellung verlieh er dem Bildinhalt ungekannte Würde. Er bewirkte eine Revolutionierung des formalen Geschmackes durch neue dekorative Elemente. Das leidenschaftliche Temperament, mit dem Rossetti seiner Kunstmission zum Siege half, dankte er seiner italienischen Abstammung. Diese Erbschaft südländischen Blutes half die präraphaelitische Bewegung, wie die Umgestaltung des Kleinkunstschaffens, durchsetzen. Man muß Rossettis Lebenswerk verkleinernd besprechen, wenn man ihn als Maler an Tizian, oder als Dichter an Byron mißt, er kann in seiner Bedeutung als Neuerer für die Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts nicht überschätzt werden. Nur Hogarth, Turner und Watts sind neben ihm als Originalgenies in der englischen Malerei zu nennen. Hogarths Inspirationsgebiet waren die Menschen des Tages, Turners die atmosphärischen Phänomene, Watts ethische Ideale und Rossettis seine romantischen Träume. Mit der Intensität des Süditalieners hat er seine Materien erfüllt, und sie alle sind durch das temperierende Medium der englischen Gefühlsweise wie durch einen Dämpfprozeß gegangen. So enthüllt seine Kunst ein doppeltes Heimatsgepräge, sie ist drängend und zag, sie ist heiß und lau, sie ist voll starker Leidenschaft, die wie gebundene Kraft schlummert. Giorgiones suchende Art, nicht Tizians sieghaftes Genießen lebt in ihm auf. Es ist mit Recht gesagt worden, daß die Poesie, die Malerei, mittelalterliche Mystik und das Weib die vier Lebenselemente Rossettis waren. Seine Seele liebte Poesie und Malerei mit solcher Ausschließlichkeit, daß ihm das Organ für Musik und Skulptur fast gänzlich fehlte. Er schien nur starke Sympathie zu fühlen, wo er schöpferisch sein durfte, und er war mit gleichmäßig verteilter Kraft der Poet und der Maler. Den Geschmack an mystischen Nährstoffen hat er bewiesen, seit sein bildungshungriger Geist Nahrung aufnahm. Durch sein ganzes Leben geht diese Hinneigung zu den geheimnisvollen Mächten, die des Schicksals Lauf unsichtbar sichtbar lenken. Das Weib beherrscht sein gesamtes Schaffen, aber niemals widmet er ihr seine Farben- und Versdichtungen als reiner Erotiker. Er bedarf ebenso

des seelischen wie des sinnlichen Rausches, um inspiriert zu werden. Rossettis Kunst ist ganz unenglisch in dem Sinne, daß ihr jede erzieherische Absicht fernliegt. Nirgends zeigt er eine Spur jener moralisierenden Tendenz, die von Hogarth bis Watts vorherrscht. Er will nichts als emotionellen Mächten Ausdruck verleihen, nicht bessern, nur erregen. Er kann nichts Fertiges anbieten, weil er immer der Suchende ist. Nicht der Verstand, das Gefühl ist die Nährmutter all seiner Gebilde.

Für unsere Monographie erwächst uns die Pflicht, Rossetti nur als den Maler zu behandeln, er steht vielen als der Dichter höher. Es wird als natürliches Ergebnis hervorspringen, wie stark seine Dichtung mit seinem Bildschaffen verwachsen ist. Ein Gemälde Rossettis fällt in der Nachbarschaft englischer Malereien auf wie eine Hyazinthe im Resedenbeete. Im Gegensatz zu dem tonigen Charakter, den das verschleiernde Inselklima dem englischen Kolorit mitgibt, übertreffen in Rossettis Bildern meist die Einzelfarben den Gesamtton. Es leuchtet und glüht in seinen Harmonieen mit venetianischen Farbenfortes, und wir vermissen zuweilen dämpfende Zwischentöne. So transparent sein Farbenkörper neben der skulpturellen Struktur des von Watts erscheint, so zerfließend seine Linie neben der Scharfumrissenheit der des Burne Jones, so augenfällig markiert sich seine Künstlerphysiognomie durch die Intensität ihrer Gefühlsmächte.

Unter den Führern des englischen Präraphaelismus übt Rossetti als Angloitaliener, als Dichtermaler, als der herzgewinnende Bohémien, der jede Tagesmode verachtete und sich hartnäckig in seiner Eigenart auslebte, besonders Anziehungskraft aus. Der Nimbus des Mystikers und Romantikers, der modernen Instinkten entgegenkommt, sichert ihm gesteigertes Interesse. Viele, die nie eines seiner Originalbilder sahen, interessieren sich leidenschaftlich für den Meister, in dessen Lebensgeschichte und in dessen Kunst auch häufig das Unzulängliche zum Ereignis wurde. Das „okkulte Königstum“, das die Gegenwart von ihm ausgeübt empfindet, ist in gleichem Maße die Wirkung seiner Person wie seiner Kunst.

Selten sind die Vorbedingungen einer Künstlerentwicklung erfüllt gewesen wie in Rossettis Leben. Durch Blutsmitgift und Erziehung erhielt er eine fast verschwenderische Ausstattung. Das feurige Temperament erbte er von seinem Vater und von beiden Eltern die leidenschaftliche Liebe zur Kunst. In seinem Elternhause war der Kult der Musen heimisch, der Vater, der Bruder und eine Schwester dichteten. Jedes Mitglied dieses Familienkreises hatte starke künstlerische Instinkte. Der Vater Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti hatte ein stark bewegtes Leben hinter sich, als ihm am 12. Mai 1828 Gabriel Charles Dante in London geboren wurde. In seinem Heimatsstädtchen Vasto, in den Abruzzen, war er als Knabe einem Provinzmagnaten durch seine Begabung derart aufgefallen, daß ihm ein Studienaufenthalt an der Neapeler Universität ermöglicht wurde. Dann hatte er sich durch dichterische und musikalische Talente ausgezeichnet.

Rossini, Rossetti,
Divini imperfetti,

sangen die Freunde. Sie glaubten ihn zum Operntenor geschaffen; aber seinen Neigungen entsprach eine Stellung als Kurator der Bronzen und Marmorschätze im Museum in Neapel. Hier erfüllte er seine Seele mit dem ernsten Kunstverständnis, das später die Lebenssphäre seines Familienkreises wurde. Als leidenschaftlicher Politiker hatte er durch glutvolle Oden eine revolutionäre Erhebung schüren helfen, und mußte 1821 dem Verbannungsurteil des Königs Ferdinand I. Folge leisten. Dem gefährlichen Umstürzler blieb die Amnestie verweigert, und so verpflanzte das Schicksal diesen feurigen Süditaliener nach London. Hier war er als italienischer Lehrer gesucht, heiratete 1826 aus Neigung Frances Mary Lavinia Polidori und sicherte sich eine bescheidene Existenz durch eine Professur für Italienisch am King's College. Er war ein treuer Familienmensch, ein guter Freund, ein unermüdlicher Arbeiter und ein frohlauniger Kamerad, in dessen gastlichem Hause jeder Idealstrebende als Gesinnungsgenosse willkommen war. Paganini, Mazzini und Foscolo verkehrten bei ihm, und die zwanglose Form italienischer Geselligkeit blieb in der Nähe des kleinen, temperamentvollen Hausherrn mit der Schnupf-

tabaksdose und der Hauskatze gewahrt. In dem protestantischen England war er der aufgeklärte Katholik, der die freie Konstitution hochschätzte, und der niemals den Patriotismus für sein Heimatland abkühlen ließ. Er hat es verdient, daß die Vaterstadt



Abb. 1. Die Mädchenzeit der Maria.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 13.)

Vasto einen ihrer Hauptplätze und ihr Kommunaltheater nach ihm taufte, daß man seinen Namen in dem Pantheon Italiens, dem Kloster Santa Croce durch eine Inschrift verewigte. Es war nicht nur die Schönheit und Bildung seiner Lebensgefährtin ge-

wesen, die ihn angezogen hatte, es war auch ihre von väterlicher Seite italienische Abstammung. Sein Schwiegervater Gaetano Polidori hatte dem Dichtergrafen Alfieri als Sekretär gedient. Auch er hatte dann als italienischer Lehrer London zum Aufenthalt erkoren. Die Polidoris waren meist Ärzte gewesen, und der Sohn Gaetanos, Doktor John William Polidori, war als Leibarzt Lord Byrons unliebsam bekannt geworden. Wenig rühmlich hatte er dieses Amt verwaltet und die gänzliche Unzufriedenheit mit sich selbst später durch einen Selbstmord dokumentiert. Für diese Enttäuschungen hielt der Schwiegersohn Rossetti den alten Polidori entschädigt. Ein solcher Patriot und Gelehrter paßte ihm als Mann für eine seiner höchst sorgfältig erzogenen Töchter. Frances Mary Lavinia hatte sich bereits als Erzieherin und Lehrerin erprobt, ehe sie heiratete. Sie gehörte zu den idealsten aller Künstlermütter, weil sie echte Weiblichkeit mit hochstrebendem Sinn und gediegenem Wissen vereinte. Ihr besonders waren die Herzen ihrer vier Kinder, Mary, Gabriel Charles Dante, William Michael und Christina zugetan. Ihr blieb die körperliche Pflege und geistige Ausbildung völlig überlassen. Dem Vater gaben der Beruf, die Arbeit an einem Dante-Kommentar, und die rhapsodischen Poesieen, mit denen er zagende Gesinnungsgenossen in Italien zur Hoffnung auf ein kommendes, geeinigtes Königreich inspirierte, kaum Zeit für die Kinder. Er freute sich an ihren Fortschritten, ließ sie geduldig um sich her spielen, und hinderte sie nicht, seinen leidenschaftlichen, politischen Debatten mit den zahlreichen Gästen zu lauschen. Nicht mit Unrecht vermutet William Michael Rossetti, dessen Aufzeichnungen dieser Biographie besonders wertvolle Materialien lieferten, daß die Abneigung seines Bruders gegen alles Politische in dem Übermaß dieser geistigen Kost während ihrer Kinderjahre zu suchen sei.

Wie viele Anregungen für seine Künstlerlaufbahn konnte Dante Gabriel in dieser heimischen Umgebung in sich aufnehmen. Wir hören die Mutter während der Spaziergänge Säulenformen erklären, lauschen ihrem Verweis in der Nationalgalerie, weil Dante Gabriel ein triviales Gemälde lobt. Nichts galt den Eltern für unmöglicher in der Kunst als das Alltägliche, und gerade diese Tendenz wurde für Rossettis Schaffen richtunggebend. Das gesamte Erziehungssystem war mehr auf Liebe und Freiheit als auf Zwang basiert. Von dieser Art mag der impulsiv veranlagte Knabe seine gegen alle Prinzipienstrenge rebellierenden Instinkte mitbekommen haben. Schon im ersten Jahrzehnt seines Lebens las er Shakespeare, Dante, Scott, den Faust und immer die Bibel. Alles stark Dramatische, alles Geheimnisvolle hielt ihn magnetisch fest. Er liebte Erschütterung und Gruseln zu fühlen. Wie ihn Burns abstieß, weil sein gewählter Geschmack den Dialekt als etwas Vulgäres empfand, konnte er mit vollem Entzücken Humoristisches genießen. Nicht der sentimentale, der empfindungsstarke Romantiker bereitete sich in ihm vor. Jene Herrscheranlage, die ihn später mit imperativer Entschiedenheit die Gründung der präraphaelitischen Brüderschaft durchsetzen ließ, verlieh dem Kinde bereits tonangebenden Einfluß unter den Geschwistern. Er führte eine Schlachtszene aus Scott mit ihnen auf, er rezitierte eine Stelle aus Othello mit solch schauspielerischem Verismus, daß er sich heftig dabei verwundete.

Sehr früh regten sich dichterische und zeichnerische Triebe. Als Sechsjähriger begann er Szenen aus Dramen, oder seinen Hamster in Federzeichnungen wiederzugeben. Die Lernzeit 1836—1837 in der Tagesschule des Herrn Paul empfand er durch die Berührung mit rücksichtslosen Altersgenossen, wie einst Goethe, als „halb vorhöllische Prüfungszeit". In dem hochkirchlichen King's College, das er von 1837—1840 besuchte, war er in allem, auch in Latein und Griechisch, befriedigend. Nur die reinen Wissenschaften, wie Geometrie und Algebra, fesselten ihn nicht. Durch seinen ausländischen Namen und Typus, seine Kleidung, seine unkonventionellen Manieren galt er als etwas Besonderes. Die Kameraden fanden ihn eingebildet, herrisch und launenhaft, aber entschieden gutmütig. Seine Warmherzigkeit hielt ihm stets eine Verehrerschar unter den Dienstboten und allerlei armen Straßenexistenzen gesichert. Die Skizzen auf den Rändern seiner Hefte und beständige Entwürfe vielfiguriger Darstellungen aus poetischen Stoffkreisen ließen ihn im Kreise der Familie früh als zukünftigen Maler gelten. 1842—1846

wurde Dante Rossetti in der Zeichenschule Cary in die Anfangsgründe der Kunst eingeführt. Seine Seele, um deren Besitz zwei Musen rangen, konnte sich nur schwer einem Einzelstudium hingeben. Schon in dieser Zeit begann der große Stoff von ihm Besitz zu ergreifen, mit dem er der englischen Kunst eine neue Gefühlssphäre eröffnete — er geriet in den Bannkreis Dantes. Mit diesem Namen war er von frühester Kindheit durch des Vaters Gelehrtenarbeit vertraut. Er hatte ihn vorerst nicht lieben können, weil er ihm eine Quelle endloser Mühseligkeiten erschien. Jetzt erst prüfte der Verstand das Wissen, das fortan seinem Gemüt unentbehrlich wurde. Noch 1843 versicherte Dante der Mutter in einem Brief, daß seine anatomischen Kenntnisse höchst mangelhaft seien. Charakteristisch erscheint folgende Szene aus jenen Tagen: Der erzürnte Lehrer fährt den saumseligen Schüler an: „Warum sind Sie gestern nicht gekommen?" Gelassen antwortet Rossetti: „Ich hatte einen Faulheitsanfall", und er verteilt gleich darauf ein Bündel selbstgedichteter Sonette an die Kameraden. Mit höchster Begeisterung las er Shelley und beruhigte die um sein Seelenheil besorgte Tante Margarete Polidori mit der Erklärung, daß ihn die prachtvolle Verssprache des Dichters, nicht sein Atheismus anzöge. Als ein Ereignis von elementarer Bedeutung empfand er die Ausstellung der Kartons für die künstlerische Ausschmückung der Parlamentshäuser. Diese Historienkompositionen, die ein Preisausschreiben hervorgerufen hatte, entzündeten seine Begeisterungsfähigkeit. Hier offenbarte sich ihm eine Monumentalkunst, von der sich in England nur sehr wenige Spuren fanden. Mit der Witterung des Genius

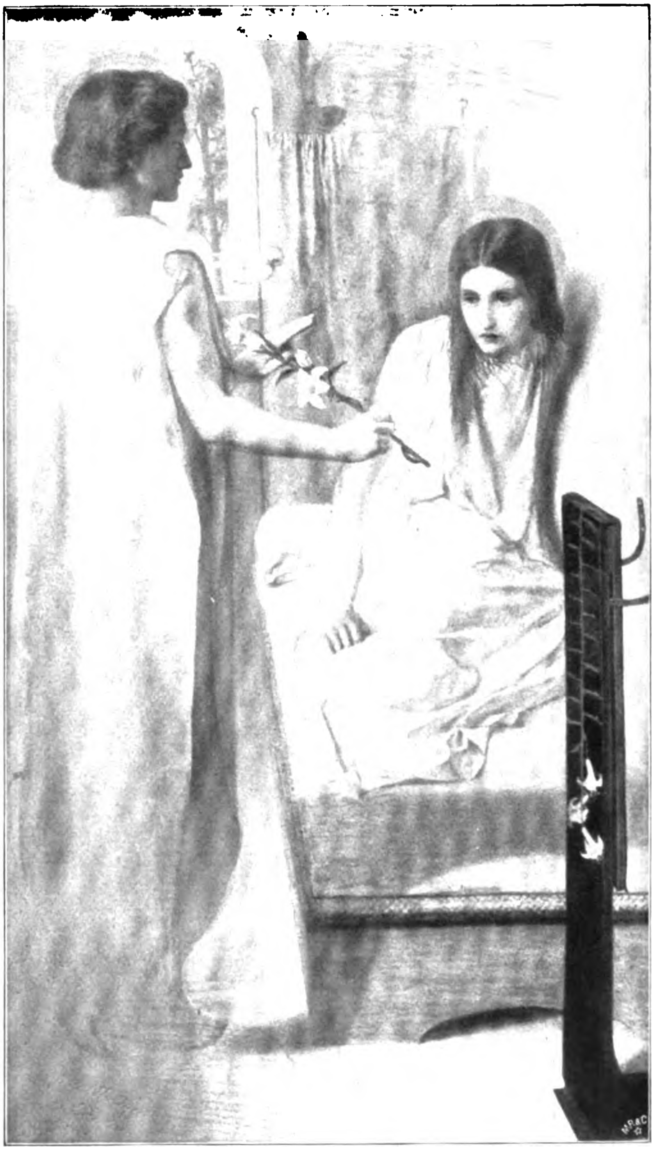


Abb. 2. Ecce Ancilla Domini.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)
(Zu Seite 16.)

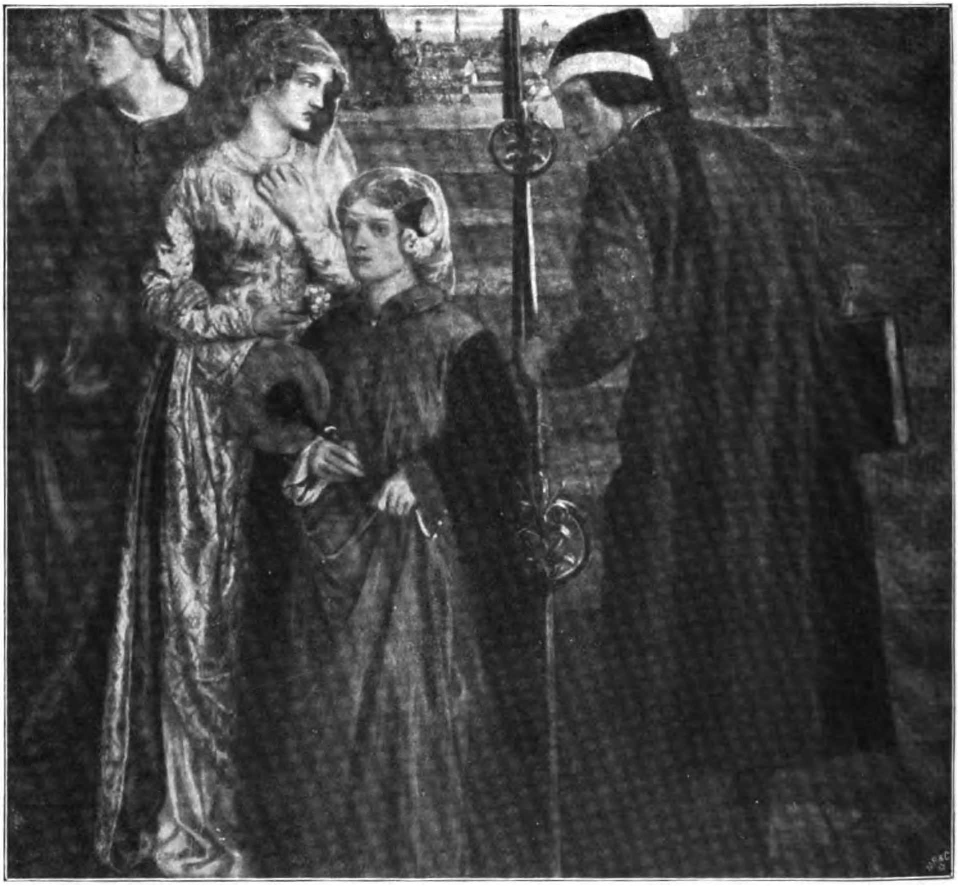


Abb. 8. Salutatio Beatricis in Terra.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 20.)

für das Bedeutende erkannte er damals schon in Watts' „Caractacus" ein Sonnenaufgangsschauspiel in der englischen Malerei. Er, der in seinen brieflichen Mitteilungen sonst nur gänzlich unrhetorisch, wie ein Berichterstatter, sprach, fand hier packenden Ausdruck für ausführliche Schilderungen. Er liebte diesen jungen Watts, der so Kolossales leistete, und der als Mensch einen so untadeligen Charakter besaß. Ebenso mächtig verkündete sich ihm bei dieser Ausstellung das Können des Ford Madox Brown.

Es wurde Rossetti nicht leicht gemacht, sein Malstudium zu verfolgen. Das Geld war bei den Eltern knapp. Eine Staffelei, die fünf Schilling kosten sollte, verursachte die ernstesten Überlegungen. Den energisch auf Fortschritte dringenden Vater befriedigte er nur in sehr geringem Maße. Heftige Reibungen erfolgten zuweilen; denn der Vater war aufbrausend, und Dante nicht fügsam. Er konnte sich durchaus an kein straff geregeltes Tagewerk gewöhnen und machte oft genug den Mittag zum Morgen. „Sobald man mir etwas als Verpflichtung aufnötigt," gestand er dem Bruder, „ist meine Neigung verschwunden; was ich tun muß, ist gerade das, was ich nicht tun kann." Wegen dieser Disziplinlosigkeit blieb ihm auf der Akademie die Modellklasse verschlossen, und dennoch war seine Seele erfüllt von edelstem Kunststreben. Er bewies dies in den Briefen, die er während einer Erholungsreise nach Boulogne heimsandte. Hierin berichtet er von Buch- und Bildereinkäufen, die jeden Spargroschen verschlingen. „Mein Blut kocht," schreibt er, weil er Vernets Napoleon auf einer Eau de Cologne-Flasche



Abb. 4. Salutatio Beatricis in Eden.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 20.)

reproduziert sah. Er war stolz auf die Gavarni-Sammlung, die er sich anlegte, und ließ den eleganten Linienzug des Franzosen in seinen Federzeichnungen aus den Jahren 1844—1846 „Quartier Latin“, „Der moderne Raphael und seine Fornarina“, „Mephisto an Gretchens Tür“ anklingen. In der Stoffwahl des letzten Bildes, wie in Spielkarten, die er damals lithographierte, begann sich jener romantische Hang zu regen, der ihm bis zum Tode sein individuelles Gepräge mitgab. 1847 malte er zu eignem Mißvergnügen sein erstes, großes dreifiguriges Bild „Retro me Sathana“ und führte den Teufel ein, die Lieblingsgestalt, die seine Phantasie seit dem Studium des Faust beschäftigte. Ein Gedichtbuch der Schwester Christina schmückte er mit zierlichen Illustrationen, in denen er dem Gefühlsinhalt feinspürend nachging, ohne daß er ausreichendes kulturhistorisches Wissen für das Zeitkostüm mitbrachte.

Stark war der Rausch der Poesie damals über den jugendlichen Bohémien gekommen. Er trank in vollen Zügen Begeisterung aus Byron und Browning, aus dem Nibelungenlied und der altitalienischen Poesie. Er übersetzte, wie nur ein Dichter übersetzen konnte. Durch seine eigenen Sonette klang bereits jene skeptische Weltanschauung, die ein Lebenskünstlertum fordert, weil der Tod alles Vergänglichen Ziel ist. Eine zeitgenössische Dichterautorität wie John Keats erkannte in Rossetti ein Poetentum von Gottes Gnaden. „Als solches begrüße ich Sie ohne jede Furcht,“ schrieb er. „Ich bewunderte außer Ihrem Danteschen Himmel (den hoffentlich keine Hölle verdirbt) die

vollständige und fröhliche Abrundung Ihrer Sympathieen mit der Menschheit. Wenn Sie so gut malen, wie Sie schreiben, können Sie ein reicher Mann werden." Trotzdem riet Keats nicht zu der Dichtkunst als Beruf. Was halfen Rossetti immer erneute Entschlüsse, endgültig eine von zwei Kunstsphären, die ihm beide paradiesische Wonnen versprachen, zu wählen. Gegen alle Überlegung behaupteten sich die eingeborenen Mächte, die ihn sein Leben lang wie zwei Magnetberge zwischen sich in der Schwebe hielten. Dieses Schwanken verschuldete jedenfalls das vorläufige Ausbleiben ernster Leistungen als Maler. Noch während der Akademiezeit schuf er jedoch schon eine bis in jedes Detail sorgfältig durchstudierte Porträtzeichnung seines Großvaters Gaetano Polidori (1848) und lieferte damit den Beweis hervorragender Begabung zum Bildnisfach.

Der Zeitpunkt war jetzt gekommen, der durch den Freundschaftsbund einiger jugendlicher Akademieeleven die große Umwertung aller künstlerischen Werte des Insellandes, die präraphaelitische Bewegung, ins Leben rufen sollte. Unbedeutenden Ursachen folgte auch hier die große Wirkung. Eines Tages fand sich Rossetti neben dem ernstgestimmten Mitschüler Holman Hunt beim Abzeichnen eines Abgusses der Baptisteriumtüren Ghibertis. Äußerungen über das Werk des Florentiners verrieten verwandte Auffassung. Nach solchen künstlerischen Überzeugungen hatte Rossetti gehungert, und mit der ihm eigenen südländischen Verve suchte er diesen Gesinnungsgenossen festzuhalten. Immer tiefer wurde ihm jetzt im gemeinsamen Streben die Unzulänglichkeit seines technischen Könnens fühlbar. Er erkannte, daß ihm aus den Lehrerkreisen der Akademie nicht das ersehnte Wissen geboten werden konnte, und daß er vor allem Belehrung in der Anwendung des Farbenmaterials brauchte. Das Resultat seiner Überlegungen wurde ein Brief an Ford Madox Brown, dessen Schöpfungen ihm die Meisterhand gezeigt hatten, nach deren Führung er sich sehnte. Die gotisierende Art Browns, und seine auf scharfe Charakteristik zielende Gesten- und Mienensprache waren bisher mit Hohn oder Gleichgültigkeit von der Kritik aufgenommen worden. Es schien also nur natürlich, wenn sich der energische Künstler von einem Spottvogel geneckt glaubte, als er plötzlich las, daß seine Kunst die bewundernswerteste sei, und daß jemand „fabelhafte Zeiträume" in ihrem Anblick verbracht habe. Er bewaffnete sich mit einem handfesten Stock, bevor er den Briefschreiber aufsuchen ging. Aber die helle Begeisterung, die ihm von Rossetti entgegenschlug, verwandelte Feindseligkeit schnell in Freundschaft. Sie begründete ein Herzensbündnis von lebenslänglicher Dauer. Brown zügelte den Eifer des jungen Himmelstürmers, indem er ihn Bilder kopieren und Einmachekrausen bemalen ließ, während er selbst an seinen Charakterhistorien arbeitete. Niederschmetternd empfand Rossetti das unausgesprochene Urteil: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst." Auch Hunts Überlegenheit mußte ihm klar werden, aber sie weckte nichts von kleinlicher Mißgunst in seiner Seele. Er war glücklich, mit ihm ein Atelier teilen zu dürfen. Künstlerische Begabung verstand er neidlos zu bewundern, und gerade diese Eigenschaft trug ihm zeitlebens die Sympathieen bedeutender Künstler ein.

In trübseliger Umgebung, in Fitzroy Square, arbeiteten beide Jünglinge gemeinsam. Ihr werbender Enthusiasmus für ernste Kunstprinzipien zog bald Millais den Vielgeliebten, das angestaunte Genie unter den Akademieschülern, zu ihnen. Vorerst strebte man nur gemeinsam, ohne daß die Idee einer festen Vereinigung reifte. Man disputierte leidenschaftlich über wichtige Kunstfragen, wie über die Notwendigkeit größerer Naturtreue, würdigerer Malvorwürfe, über die Vorzüge eines hellen Malgrundes. An einem denkwürdigen Abend in Millais' Hause fand das jugendliche Trio durch das Studium eines Bandes Kupferstiche der Pisaner Campo Santo-Fresken plötzlich ein fest formuliertes Kunstprogramm. In dieser realistischen, von starken Gefühlsmächten erfüllten Kunst der Primitiven leuchtete ihnen die gesuchte Gralsherrlichkeit. Sie wollten nicht Lorenzetto oder Gozzoli nachahmen, nur im Geiste dieser alten Meister versuchen, den englischen Geschmack aus der Wilkie und Mulready-Alltagssphäre und aus der klassizistischen Posensucht der Eastlake und Stothard emporzuheben. Dazu kam, daß Hunt in John Ruskins Buch „Moderne Maler" eine ästhetische Bibel entdeckt hatte. Man fand das eigene Streben gespiegelt, wenn Ruskin sagte: „Nachdem die Natur Jahrhunderte

brauchte, um den Wald wachsen zu lassen, den Flußlauf zu zeichnen, einen Berg zu modellieren, triumphiert sie in vollster Geistesfreiheit über ihrem Werk. Jetzt erst spielt sie mit dem erleuchtenden Strahl und der schwebenden Wolke, und der Maler muß die gleichen Mühen durchkosten, um die gleiche Erholung zu genießen. Er muß seinen Felsen gewissenhaft ziselieren, seinen Wald auf das zarteste belauben, bevor wir ihm das Vergnügen zugestehen wollen, mit Schatten und Licht zu operieren. Wir danken ihm dafür, aber wir wollen nicht, daß er uns das Spiel vor der Arbeit lehre, das Beiwerk statt des Wesentlichen, die Illustration statt der Tatsache gebe. Mit ganzer Herzensschlichtheit müssen *die Maler* zur Natur gehen und mit ihr hartnäckig und treu schreiten. Sie müssen nur



Abb. 5. Wie sie sich begegneten.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 23.)

von der Idee erfüllt sein: ihre Bedeutung zu durchdringen, ihre Lehren im Gedächtnis zu bewahren, ohne irgend etwas zu verwerfen, zu verachten oder auszuwählen." Auf Basis solcher Anschauungen konnte eine festgeschlossene Vereinigung gleichgesinnter Bundesgenossen begründet werden. Rossettis feurige Natur war in Wallung. Er spornte, propagierte, schwärmte. Ein Temperamentmensch wie er, hatte jetzt ein Ziel, aber er erstrebte es vorerst weniger durch Bildleistungen als durch Gefühlsungestüm. Hunt erwog schweigend seine Marschroute und Millais malte. Der Gedanke zur Begründung einer Brüderschaft entsprang dem Vorschlag Rossettis. Er warb den schüchternen Maler Collinson, dessen Ehrgeiz sich gerade an einer Elisabeth von Ungarn mühte. Auch William Michael Rossetti, der damals als Beamter einer Versicherungsgesellschaft tätig war und der heut noch als hochgeschätzter Kunstkritiker in England lebt, mußte dem Bündnis beitreten. Madox Brown, der nur trotzig auf sich selbst gestellt sein wollte, war nicht zum Eintritt zu bewegen. Hunt



Abb. 6. Studie für „Gefunden".
(Mit Erlaubnis der Autotype Company, London.) (Zu Seite 24.)

führte den jungen Akademiker F. G. Stephens, den späteren Times-Kritiker ein, und durch Millais trat der selbstbewußte Bildhauer Woolner, der später in Australien Schätze suchen ging, in die Plejade. Man setzte von jetzt ab P. R. B. (Prä Raphaelitische Brüderschaft) wie ein geheimnisvolles Freimaurerzeichen hinter den eigenen Namen. Man hielt regelmäßige Zusammenkünfte, lebte in brüderlicher Gedankengemeinschaft, und die Pflege hoher Geisteskultur war allen Pflicht. Rossetti galt als das Haupt aller Bestrebungen. Er erstaunte durch seine Belesenheit, riß durch leidenschaftliche Rezitationen fort und amüsierte durch ein Geschick komischer Improvisationen. Man nahm seine Unordentlichkeit und seine Herrschsucht gern in den Kauf, denn er war der großmütigste Freund, und man konnte diesen süditalienischen Londoner nicht korrekt englisch verlangen.

Das erste Thema, das sich Hunt, Millais und Rossetti zur Anwendung ihrer neuformulierten Kunstprinzipien für ein Bild stellten, war Keats' Dichtung Isabella. Die stark dramatischen und lyrischen Elemente des Vorwurfs bestimmten zu dieser Wahl. Millais, der Zwanzigjährige, grub den psychologischen Wurzeln des Stoffes nach und schuf

damals ein Charaktergemälde von dem schlagenden Verismus und dem koloristischen Zauber der alten Niederländer. Hunt zog die Darstellung eines Rienzi vor und benutzte den schönen Römerkopf Rossettis als Modell für seinen Helden. Sonderbarerweise fand der für alle Romantik so empfängliche Rossetti den Isabella-Vorwurf nicht verlockend genug.



Abb. 7. Gefunden.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 24.)

Er suchte in echt präraphaelitischer Begeisterung einen rein christlichen Stoff. Wie die alten frommen Meister wäre er am liebsten vor seiner Staffelei niedergekniet, hätte Gottvater und die heilige Jungfrau um die rechte Weihe für sein Schaffen angefleht. Aus diesem Gefühlsdrang kam er auf das Thema „Die Mädchenzeit der Jungfrau Maria“ (1849) (Abb. 1).

* * *

II.

Mit diesem Werk beginnt die erste, die gotische Malperiode des Künstlers. Sie ist die der erzählenden und dramatischen Stoffe, der Legende und des mittelalterlichen Lebens, und reicht vom Ende der vierziger bis in den Anfang der sechziger Jahre. Sie ist voll inbrünstiger Frömmigkeit, voll literarischen und romantischen Geistes. Die Seele Rossettis offenbart sich als geneigt, Verzückungen, verbotene Leidenschaft, scheues und intensives Triebleben, Todesahnungen und Schauer des Geheimnisses nachzufühlen. Dieser psychische Gehalt wird durch symbolistische Neigungen, durch seltsames Gewand und Gerät mit besonderem Charakter umkleidet. Trotz der gezwungenen Bewegungsmotive des Gotikers und zuweilen naiver Komposition der meist mehrfigurigen Werke, übt der gedankliche Inhalt zwingende Wirkung. Den Mangel an diskretem Helldunkel helfen glutvolle Farben vergessen. Rossetti eroberte sein Publikum trotz aller Unzulänglichkeiten, weil er etwas Außergewöhnliches, etwas gänzlich Neues mitzuteilen hatte. Das Jugendwerk „Die Mädchenzeit der Jungfrau Maria" wirkt wie eine der rührenden Herzensbeichten an den Wänden der Klosterzellen San Marcos. Von ihm strömt der Zauber häuslichen Friedens und unberührter Keuschheit in das Herz jeden Beschauers über. Maria ist kaum als den Kinderschuhen entwachsen dargestellt. Sie sitzt als gehorsames Kind glattgescheitelt, in schlichtem Hauskleidchen neben der klosterfraulichen Mutter Anna und stickt eine Handarbeit im Rahmen. Ein Vorhang der Veranda ist zurückgezogen und gibt eine schön geschnitzte und ornamentbemalte Brüstung frei, auf der eine Blumenvase und ein Öllämpchen stehen. Draußen bindet der heilige Joseph im Arbeitskittel üppiges Weingerank an Stäbe, und ein Ausblick tut sich auf über ein hügelumfriedetes Seeenland. Ein Familienidyll aus dem Alltagsleben hätte geschildert sein können, wenn nicht gewisse Spuren einer göttlichen Gegenwart das Bild wie leiser Orgelklang durchtönten. Auf dem Gestänge der Reben hat sich geradüber der Maria die Gottestaube niedergelassen. An den Foliantenhaufen mit den Aufschriften Fides, Temperentia, Caritas vor ihr ist ein knabenhaftes Engelchen in weißem Hemde getreten. Er scheint soeben den prächtigen Lilientopf vor Maria hingestellt zu haben und blickt ernsthaft auf die Jungfrau. Es muß ein starker seelischer Konnex zwischen beiden bestehen, denn Maria hebt die Augen von der Arbeit auf ihn. Sie blickt wie von einer überraschenden, wunderbaren Ahnung erfaßt, so daß die Hand vergißt, den Faden weiter zu ziehen. Leichte Glorienkreise schweben über den Häuptern der Familie. In dem klassisch rein gezeichneten Profil der Jungfrau war ein Gemütsforte angestimmt, das den Beschauer ganz in seinem Bann hielt. Es war eine jener bestrickenden Seelenphysiognomieen, wie sie Leonardo und Luini geschaffen hatten. Christina Rossetti, die Dichterin, war das Modell gewesen, und für Sankt Anna hatte Rossettis schöne Mutter ihre Züge geliehen. Wie Cennino Cennini für den echten Kunstnovizen gefordert hatte, wollte auch Rossetti hier nur „Liebe, Ehrfurcht, Gehorsam und Ausdauer" als Rüstzeug für den höchsten aller Berufe mitbringen. Koloristisch ging er ebenso den Spuren der Primitiven nach. Er wählte möglichst helle Tonstimmung und hielt die Oberfläche sehr dünn. Zarte Akzente waren durch leichte Vergoldung des Marienhaares und des Nimbus der Taube aufgetragen. Irgendwelche dichten Bindemittel verachtete er wie alle Präraphaeliten. Die Komposition baute sich aus einem System vertikaler Linien auf, das nur einmal in dem sanften Neigen des Marienhauptes eine abweichende Linie zeigte. Wie bei der Formgebung der Körper wiederholte sich die Senkrechte in dem Flügelpaar des Hausengelchens, dem Mobiliar und dem Verandavorhang. Sie fand in den Horizontalen der Balustrade, der Rebenranken, der Landschaftskonturen und der Folianten ein Gegengewicht. Brown schildert Rossettis konzentriertes Schaffen in den Worten: „Er schwieg, verharrte gespannt, die Umgebung gänzlich vergessend. Zuweilen wiegte er sich, stöhnte leise, oder summte eine Minute lang, als befreie er sich von einer Idee." Dieses präraphaelitische Erstlingswerk Rossettis wurde in der neubegründeten Free Gallery gezeigt. Er hatte eine Rückweisung in der Akademie, wo Hunt und Millais gleichzeitig ausstellten, gefürchtet.



Abb. 8. Ford Madox Brown. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 25.)

Auf den Bildern der Verbündeten war schon dieses Mal das Programmzeichen P. R. B. angebracht, ohne daß die Kritik den Fehdehandschuh erkannte, der ihr damit ins Gesicht geschleudert wurde. Das Athenäum lobte den Geist der Aufrichtigkeit und Reinheit in Rossettis Werk. Seine Technik wurde noch unbeholfen genannt, doch sein Spiritualismus war unter den Alltäglichkeiten der Kollegen aufgefallen. Auch der erste praktische Erfolg ermutigte ihn schnell, denn sein Bildchen ging für 80 Pfund Sterling in den Besitz der Marchioneß Dowager of Bath über. Es teilte später das Schicksal seiner meisten Werke und wechselte den Besitzer, eine Tatsache, die das Studium Rossettis besonders erschwert. Als „Die Kindheit der Maria“ ihm nach fünfzehn Jahren zufällig einmal unter die Augen kam, soll ihn die Höhe seines jugendlichen Könnens überrascht und beschämt haben.

Der Erfolg beflügelte Kräfte, und so entfaltete Rossetti jetzt eifriges Schaffen. Noch schwang die fromme Saite des Marienbildes stark in ihm weiter, aber seine nervöse Künstlernatur tastete auf allerlei Stoffgebieten umher. Romantische Dichtungen, Dante, Porträtschöpfungen lockten ihn zum Schaffen. Er wechselte mit den technischen Materialien

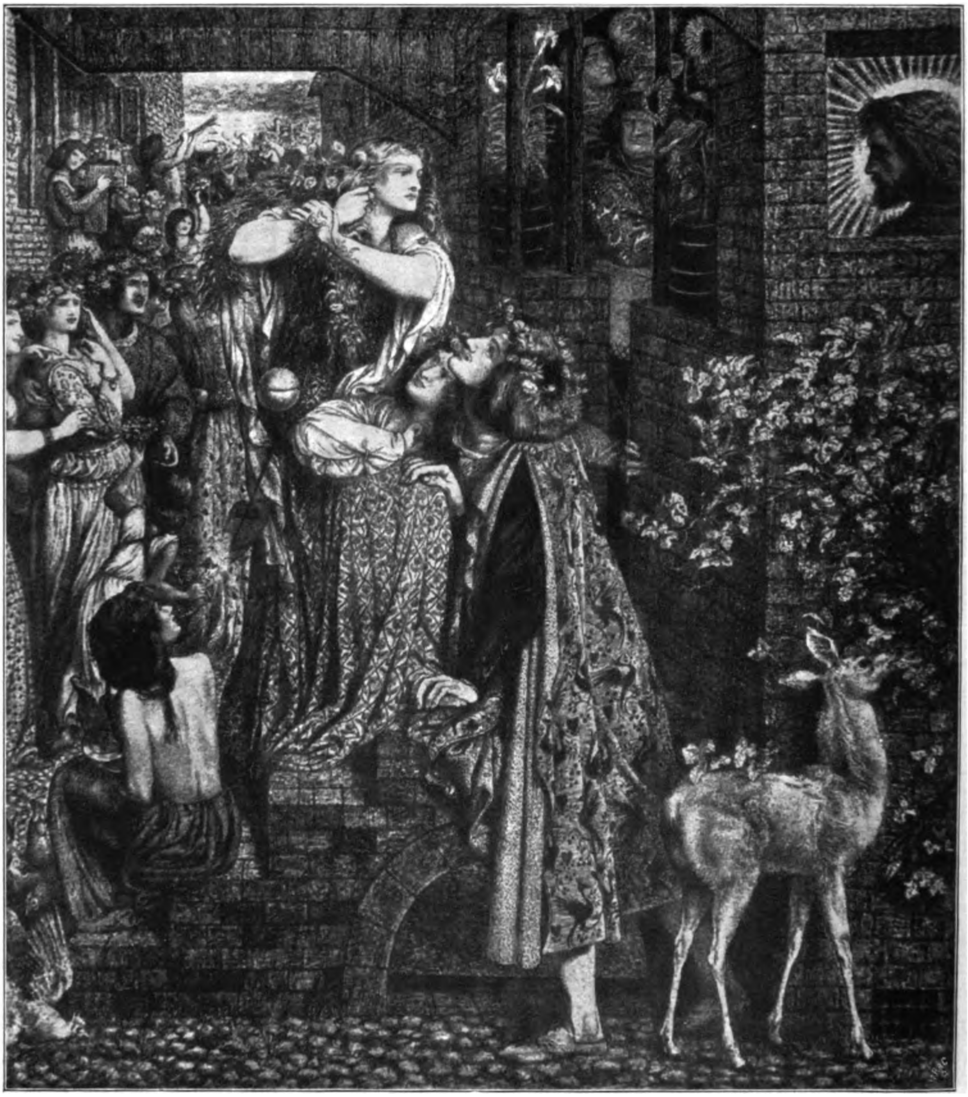


Abb. 9. Maria Magdalena an der Tür des Simon.
(Photographie von W. A. Mansell & Co. in London.) (Zu Seite 25.)

wie mit den Stoffen, und benutzte, je nachdem ihn der Impuls leitete, bald Feder und Tinte, bald Aquarell oder Öl. In Öl schuf er damals sein „Ecce Ancilla Domini“ (1850), das er später, um jeden Anstrich päpstlicher Gesinnung zu meiden (Abb. 2), „Die Verkündigung“ taufte. Es war die keusche Schöpfung, deren weißschimmerndes Licht uns heut in dem bunten Farbenleuchten benachbarter Schöpfungen in der Londoner Tate Gallery festhält, wie ein eindringliches Rezitativ im symphonischen Tongewoge

des Orchesters. Hier wußte Rossetti eine Gebetstimmung mitzuteilen, wie er sie später nie wieder fand. Alles war auf asketische Einfachheit gestellt, nichts von des Künstlers späterer Vorliebe für den Pomp der Pollajuolo und Ghirlandajo ins Treffen geschickt.

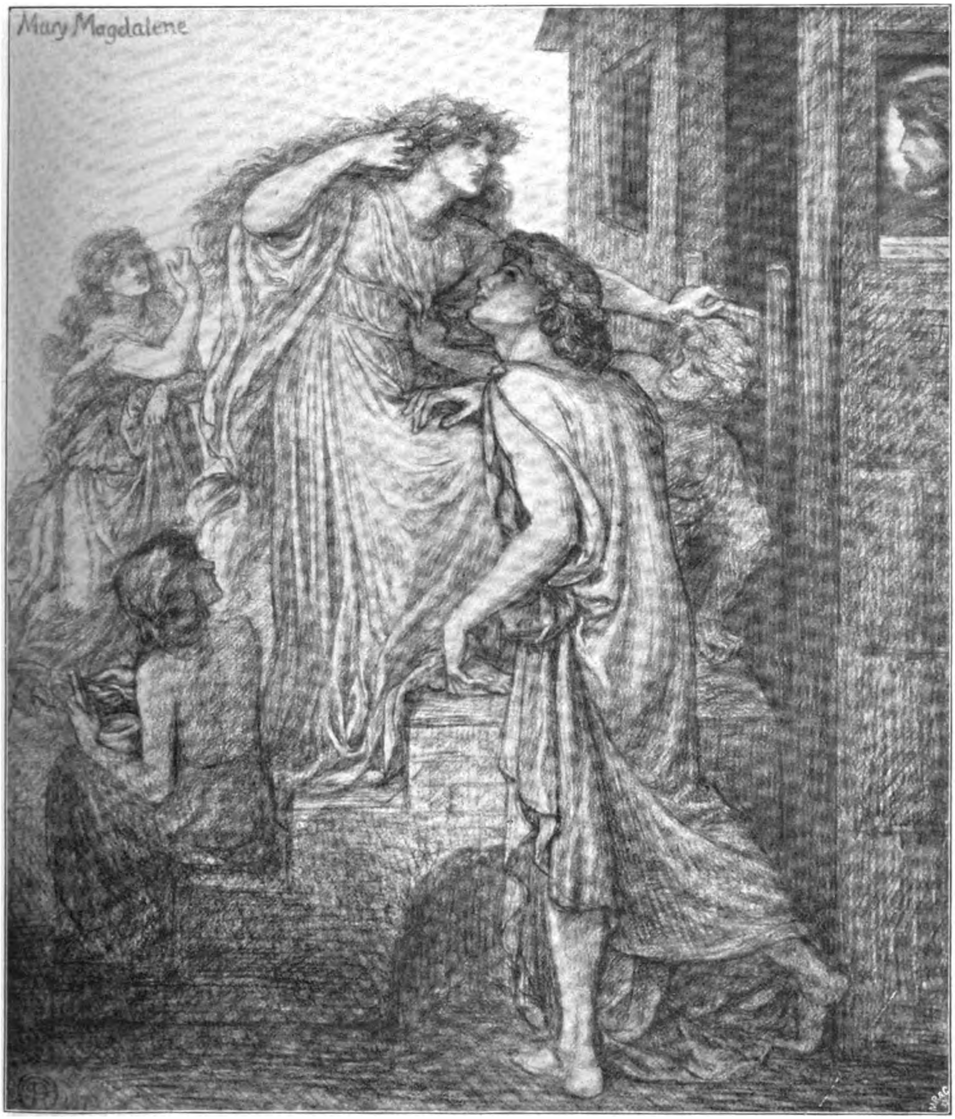


Abb. 10. Studie für „Maria Magdalena vor dem Hause des Simon".
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 25.)

Es war, als sei der Geist des jugendlichen Malers von dem dominikanischen Heilsverlangen des Savonarola erfaßt.

In einem klösterlich kahlen Zimmer, im weißen Nachtgewand, auf weißem Lager, kauert Maria. Ein ernster Jüngling, der einen Lilienstengel trägt, ist auf Flammen unhörbar wandelnd zu ihr getreten. Durch das Fenster fliegt die Heilstaube herein. Noch traumbefangen, demutvoll hat sich die Jungfrau sitzend aufgerichtet. Sie blickt

mit scheuem Bangen auf die Lilie des Himmelsboten, und ein Schauer großer Ahnungen beginnt ihren knospenhaften Körper zu durchrieseln, so daß Feierlichkeit und Rührung dem Beschauer mitgeteilt werden. Der Engel des Bildes ist ohne jeden Vorgänger in der Kunstgeschichte flügellos dargestellt; aber er läßt nichts von der Weihestimmung eines Gottgesandten entbehren. Das schneeige Kolorit enthält nur sparsame Farbenakzente in dem tiefen Blau des Himmels und des Bettvorhanges und in dem Gold der Glorien. Mit den einfachsten Mitteln übt eine rein primitiv gegebene Szene den nachhaltigsten Eindruck. Wiederum war Rossetti streng auf den Pfaden der Natur geschritten, denn sein Bruder und zwei andere Freunde hatten ihm physiognomisches Material für den Engel geliefert, und Christina und ein zweites Modell spiegelten sich in der Jungfrau. Während er auch die Verkündigung in der Free Exhibition zeigte, stellte Hunt seine „Christlichen Missionare", und Millais einen „Christus bei den Eltern" in der Akademie aus.

Nach diesem zweiten präraphaelitischen Vorgehen blieb die Reaktion nicht aus. Der Bildhauer Munro hatte das Geheimzeichen P. R. B. in der Illustrated London News erklärt, und die Kritik begann jetzt im Sturmlauf gegen die Kunstnovizen vorzugehen. Sie warf ihnen Anmaßung vor, fand ihre Archäologie mißbraucht und spottete, daß kindisches Zehengetrippel statt männlichen Gangschrittes geübt wurde. Mehrere Jahre blieb Rossettis „Verkündigung" als „gesegnete weiße Sudelei", wie er das Schmerzenskind spöttisch nannte, in seinem Atelier. Erst durch Hunts Vermittlung fand sich 1853 ein Käufer, und heut zählt dieses Frühwerk zu den Perlen der Tate Gallery.

Auf einer Studienreise, die Rossetti mit Hunt gemeinsam über Boulogne nach Paris antrat, hören wir aus seinen Briefen ganz den reinen Präraphaeliten. Er entrüstet sich im Louvre angesichts der Rubens und Correggios über die klumpige, gepatzte Art ihrer Fleischmalerei. Er gelobt, daß kein Präraphaelit ihnen jemals nacheifern würde. Den Plan für ein großes Bild mit dreißig Figuren, das ein Liebesdrama zwischen einem Pagen und einer Königin darstellen sollte, gab er auf. Ihm war der Gedanke unerträglich, der großen Menge gefallen zu können, oder die Patronage eines Lords zu ködern.

Während Hunt und Millais Rossetti vorerst als Maler übertrafen, war er der Brüderschaft auch besonders als Schriftsteller nützlich. Er ersann und führte die Idee eines Leiborgans des Präraphaelismus durch, setzte das Erscheinen der Monatsschrift The Germ (Der Keim) am 1. Januar 1850 ins Werk. Schon in der Wahl des Titels lag das Gefühl der schöpferischen Kraft, die der präraphaelitischen Idee beigemessen wurde. Man hatte sich erst nach vielerlei Schwankungen zu dieser Benennung entschlossen. Es war auch ein glücklicher Gedanke, vor allem Künstler in einer Kunstzeitschrift zu Wort kommen zu lassen. Dies betonte die Vorrede mit der Erklärung: „In der Absicht, die Gedanken der Künstler über die Evolvierung der Natur in der Kunst, in anderer Sprache als der ihnen geläufigen, kennen zu lernen, ist die Zeitschrift begründet worden." Der hochstrebende Plan scheiterte schnell, obgleich Rossetti, Christina, Ford Madox Brown und eine Reihe junger Talente interessante Beiträge lieferten. Hier schrieb er sich sein Entzücken über die innerliche Kraft der frühen Kunst, die er an Gaddi und Francia, an Perugino und van Eyck in der Londoner Nationalgalerie studiert hatte, aus dem Herzen. In der Erzählung „Hand und Seele" verriet er seinen mystischen Hang. Er verbarg sich unter der Maske des altflorentiner Malers Chiaro d'Erma, ließ quellenden Gemütsreichtum und gesunden Realismus erkennen. „Duldet keine Unwahrheit, haltet des Priesters Gewand rein," war sein Mahnruf. Er, der mit keiner Faser seines Wesens zum Moralisten begabt war, trat durchaus als künstlerischer Erzieher auf. Der Germ erschien vom Januar bis zum April 1850. Er mußte aus Mangel an Geldmitteln eingehen.

Die präraphaelitische Brüderschaft erlebte sehr bald Wandlungen. Ein Jahr nach dem Zusammenwirken empfand der gläubig katholische Collinson bereits die Freigeisterei einiger Kameraden als unvereinbar mit seiner Frömmigkeit. Für ihn wurde der junge Maler Walter Howell Deverell aufgenommen. Im Januar 1851 wurden verschärfte Paragraphen formuliert, die Zusammenkünfte sollten pünklicher innegehalten werden.



Abb. 11. Christuskopf. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 25.)

Man kam überein, wenigstens alljährlich den Geburtstag Shakespeares als Vereinigungstag einzusetzen. Zweifel an dem Kennwort Präraphaeliten regten sich bei Millais. Auch Rossetti wurde bei der Anfrage einer Dame, ob er der Präraphaelit Rossetti sei, ungeduldig und versetzte: „Ich bin überhaupt kein ‚it‘, ich bin nur ein Maler.“ Bei der Absicht, ein neues Haus zu mieten, überlegte man, ob es ratsam sei, das P. R. B. am Türschild anzubringen. Diesen Skrupel beseitigte William Michael Rossetti, der indessen zu den Ehren eines Sekretärs der Brüderschaft aufgerückt war, mit der Ansicht, daß P. R. B. ebensogut Please ring the bell (Bitte zu klingeln) bedeuten könne. Das Jahr 1853 brachte Millais' Ernennung zum Assoziaten der Akademie, und Rossetti schrieb der Schwester: „Nun ist also die ganze Tafelrunde aufgelöst.“ Die geistvolle Christina beleuchtete den Abbröcklungsprozeß der Brüderschaft damals in einem witzigen Sonett, das mit den Worten schloß:

Der große Millais ist auch nicht mehr da,
Denn ihn erreichte akademischer Glanz.
Er zeichnet stolz sich als der A. R. A. (Associate Royal Academy)
So strömen Flüsse in die ewige See,
So fällt die Frucht, sobald sie überreif,
Und so vollendet sich die P. R. B.

Obgleich die fest formulierte Körperschaft zu existieren aufhörte, wirkte ihr Grundgedanke kraftvoll fort. Siegreich setzte er sich in einer reformatorischen Kunstbewegung durch, die bald weit über die Grenzen des Insellandes hinausgriff. Den künstlerischen Absichten, die Rossetti, Millais und Hunt erfüllten, blieb unsterbliches Leben gesichert.

Das Gestirn Dantes begann Rossetti in seinem zwanzigsten Jahr aufzugehen, um ihm fortan in steter Leuchtkraft zu strahlen. Von den scharflinigen Gruppenkompositionen gotischen Stils bis zu den venetianischen Schönheits-Volltypen späterer Zeit finden sich im Werk des Künstlers Stoffe aus dem Dantekreise. Er begann sie vorerst in Aquarellen festzuhalten, die Ruskins Entzücken hervorriefen. Er hat sie dann auch in Federzeichnungen und Ölgemälden zum Ausdruck gebracht. Mit der Reue, die ihn später wegen seiner häufigen Halsstarrigkeit gegen des Vaters Autorität peinigte, beseelte ihn zugleich ein warmes Dankgefühl für das geistige Gut, das er ihm in diesem Dantevermächtnis schuldete. Immer empfand er den Stolz auf seinen Vornamen, und das Erinnerungssonett „Dantis Tenebrae", das er dem erblindeten Vater widmete, wurde zum Bekenntnis dieser Gefühle.

Und konntest Du beim heiligen Taufakt ahnen,
Als Du mir Deinen Namen gabst und seinen,
Daß dies des Sohns und Beatricens Bahnen
Auf immerdar mußt miteinander einen.
Daß sie mit zag gesenkten Augenlidern
Auch mich als Folger warb für die Gefilde,
Wo Weisheits Kraft aus des Mysteriums Bilde
Des Dichters große Sehnsucht kam erwidern.
Es ist das Land, heut hab' ich es begriffen,
Wo jeder Wandrer stumm in Staunen steht,
Weil nirgends so die Sonne untergeht,
Und nirgends so die hohen Wolken schiffen.
Mich stärkt noch dieses wonnevolle Schauen,
Dein Haupt, mein Vater, beugt der Blindheit Grauen.

Die Federzeichnung „Dante zeichnet einen Engel zur Erinnerung an Beatrice" (1849), die er für Millais entwarf, wurde sein erstes Dantebild. Die seelische Tiefe des Vorwurfs lockte ihn 1853 zu einer Neugestaltung des Themas in Aquarellfarben. Vorerst hielt die mystische Innigkeit der Vita nuova, diese Schilderung der wunderlich rührenden Jugendliebe des Florentiner Dichters zu Beatrice, Rossettis Herz vollständig gefangen. Er wählte aus dem Gedicht den Moment, in dem Dante am Todestage der Geliebten ein Engelsbild von ihr zeichnen wollte. Wir sehen ihn von der Allgewalt seiner Sehnsucht nach ihrer Gegenwart so stark ergriffen, daß er drei eingetretene Besucher, einen Prior, einen Nobile und Gemma Donati nicht gewahrt. Er kniet und blickt wie geistesabwesend von der Arbeit auf. Die Stelle in der Vita nuova lautet: „Ich erfuhr später, daß sie schon eine Weile dort gewesen waren, ehe ich sie bemerkte. Nun erkannte ich sie, erhob mich zur Begrüßung und sprach: Ein anderer war bei mir." Hier hatte Rossetti vor allem das psychische Problem des Bildes, das vollständige Versunkensein Dantes und das Ausstrahlen dieser Stimmung auf seine Gäste, glücklich gelöst. Der Durchblick durch das Dichterheim in die südländische Waldlandschaft blieb einer seiner seltenen Versuche perspektivischer Darstellung. Nach dieser Richtung versagte sein Können zuweilen, obgleich die Freunde ihm oft Belehrung erteilten. Er gestand die Schwäche freimütig zu, arbeitete mit größtem Fleiß, wenn es ihm paßte, oder blieb oberflächlich, je nach Neigung. Die künstlerische Doppelbegabung als Maler und Dichter wurde häufig sein Verhängnis. Das schöne Diptychon „Il saluto di Beatrice" (Die Begrüßung der Beatrice) mit dem Mittelstück „Dantis Amor" entstand ebenfalls im Begründungsjahr der präraphaelitischen Brüderschaft als Tinte- und Federentwurf. Es wurde 1859 (Abb. 3 u. 4) als Aquarell für eine Tür im Hause William Morris' gemalt und verschiedentlich wiederholt. Hier verschmolzen ein Motiv aus der Vita nuova und ein anderes aus der Divina Comedia zu einem köstlichen Ganzen. „Dantes erste Begegnung

mit Beatrice in Florenz" war der Vorwurf des linken Bildflügels, rechts wurde das Wiedersehen des Paares im Garten des Paradieses geschildert. Das Keimstadium und das Ende eines der wundersamsten Poeten-Liebeserlebnisse wurde in irdischer und himmlischer Umgebung illustriert. Auf beiden Darstellungen ist das Zeitkostüm gewissenhaft studiert, jedoch wirkt die Komposition des Aquarells origineller. Es bringt vor allem statt der Zierlichkeit des frühen Entwurfes eine tiefbewegte Mienensprache zum Ausdruck. Auf der linken Paneelhälfte des Aquarells hält Dante beim eiligen Emporschreiten einer Treppe plötzlich inne. Er erblickt die mit zwei Begleiterinnen herabsteigende Beatrice. Beatrices Augen begegnen den seinen, und des Dichters Schicksal ist für alle Zeiten besiegelt. Von einer letzten Fassung dieses Vorwurfs aus den Jahren 1880—1881 wird sätper die Rede sein. Auf der rechten Bildhälfte sprießen üppige Blumen im Garten des Paradieses, und zwei jungfräuliche Engel wandeln lauteschlagend. In dem hoheitsvollen Wesen, das vor Dante den Schleier zurückschlägt, erkennt er seine Seelenbraut, die Richterin und Führerin zum Ideal. Der „Dantis Amor" ist eine kleine symbolische Schöpfung. In streng vertikal gefaltetem Gewande wacht der feierliche Liebesgott mit aufrecht stehenden Flügeln und florentiner Hütchen zwischen den Hemisphären des Tages und der Nacht. Die Sonne mit dem Antlitz Christi, und der Mond mit dem der Beatrice halten ihn zwischen sich gebunden. Auf dem farbenschönen kleinen Aquarell „Beatrice verweigert Dante ihren Gruß beim Hochzeitsfeste" (1849), eine Szene der Vita nuova, ist die Dantegestalt selbst weniger charakteristisch, doch der Zug südländischer Heiterkeit und Grazie in der jugendlichen Hochzeitsschar liebenswürdig gegeben. Durch ein Danteporträt des Giotto, das ein Freund des alten Rossetti auf einem Fresko des Bargello damals entdeckte, fand der Künstler die Idee des Aquarellbildes „Giotto malt Dantes Porträt" (1852). In feinem Charakterstudium spricht er hier den Gedanken der Vergänglichkeit des Ruhmes aus. Er trägt einen Moment aus dem Leben Dantes wie ein fesselndes Romankapitel vor, indem er zwei Maler- und zwei Dichterrivalen kontrastiert. Düster blickt Cimabue auf das gottbegnadete Können Giottos, der sein Danteporträt entstehen läßt, und Guido Cavalcanti liest dem befreundeten Dichter während des Modellsitzens vor. Er ahnt noch nicht, daß dieser einstmals auserwählt sein wird, seinen eigenen Ruhm in den



Abb. 12. Miß Siddal; Zeichnung im South Kensington Museum. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 27.)



Abb. 13. Paolo und Francesca.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 32.)

Schatten zu stellen. Rossetti plante diesen Vorwurf als Mittelstück eines Triptychons. Es sollte links Dante in seiner verhängnisvollen Würde als Prior in Florenz und rechts Dante während seiner Verbannung am Hofe des Can Grande della Scala in Verona „in fessellosen Gedanken mit gefesseltem Willen", in Gesellschaft des Spaßmachers, zeigen. Ein größeres Gedicht, das einen dieser Vorwürfe lebendig behandelt, „Dante in Verona", ist vollendet worden, die bildnerische Absicht blieb unausgeführt. Der Versuch eines Ölgemäldes mit lebensgroßen Halbfiguren, „Dante beschließt die Komödie zur Erinnerung an Beatrice zu schreiben" (1853), blieb vielversprechend. In die Kunstära der vermenschlichenden Zoologieen des Landseer Stils, der geschwätzigen Alltagsberichterstattung des Frith und der Kostümmalerei der Ward und Leslie war mit Rossettis Dantegestalt ein bedeutungsvolles Bildmotiv eingeführt worden. Die englische Kunst begann mit einem tiefsinnigen Stoff zu wirken, der bald weit über die Grenzen des Inselreiches seinen Einfluß geltend machte. Wenn heut auch bei uns eine lebhafte Nachfrage nach Dantebüsten und Danteporträts vorhanden ist, ist diese Neigung aus der Suggestion durch Rossetti herzuleiten.

Die Absicht, eine Szene aus Brownings packendem Melodrama „Pippa passes" (Pippa geht vorüber) in Öl darzustellen, wurde in Wasserfarben verwirklicht. Eine der im physiognomischen und koloristischen Ausdruck lebendigsten Aquarellen jener Zeit wurde „Das Laboratorium". Wiederum hatte Rossettis angebeteter Browning den Stoff geliefert. Die leidenschaftliche Schöne, die sich, von den Furien der Eifersucht getrieben, im Austausch für ihre Juwelen das Gift beim Alchymisten holt, um die Rivalin zu töten, war ein Vorwurf, dessen wilddramatischer Puls Rossetti schöpferisch inspirierte. Bei der Ausführung dieses Bildes stellte sich auch ein gewisser Humor ein, der sonst selten auftritt. Er verrät sich in der Kontrastierung eines blöden hammelartigen Männergesichtes mit dem spitzig wütenden einer jungen Frau, und in dem beredten Gegenspiel von Spinnenfingern und rundlichen Fäusten. Eine Federzeichnung dieser Tage, „Hesterna Rosa", wurde gleichfalls aus der Poesie geboren. Hierfür hatte der Gesang der Elena in Sir Henry Taylors Drama „Philipp von Artevelde" das Motiv geliefert. Der Gedanke des Todesgefühls nach durchkosteten Liebesfreuden wird an einer Gruppe von Rittern mit ihren Liebchen demonstriert. „Wir sind nur welkende Blumen," singt eine der Schönen und birgt ihr Antlitz, von tragischen Ahnungen erschüttert, in der Hand. In den gebrochenen, chaotisch durcheinander laufenden Linien der Körper und der dumpfen Resignation, die sich in schlaffen Muskeln und trüben Augen spiegelt, ist die Stimmung des Welkenden charakteristisch gezeigt. Ein dekadenter



Abb. 14. Dante Gabriel Rossetti. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 32.)

Hang, den Rossettis Kunst zuweilen aufweist, eine gewisse schmachtende Pose, die sich seitdem häufig in der englischen Malerei wiederholt, begann aufzutreten. Es äußerte sich weit mehr der weich sentimentale Zug der deutschen Wertherzeit als die Stimmung der englischen Romantik mit dem Rebellentrotz Byrons.

Alles was von den Schauern des Geheimnisses umwoben war, Mordgeschichten, Spiritistisches, Räuberromantik, Hypnotismus, Abenddämmer, Märchenpoesie, alles stark Suggestive forderte Rossettis künstlerische Instinkte heraus. Sein mystischer Hang verlockte ihn zu Exkursen in transzendentale Gebiete, ließ ihn die Dichtungen Poes und Th. A. Hoffmanns genießen. Als Jüngling schon liebte er in Todesschauern zu schwelgen, plante als Zwanzigjähriger mit Hunt die Gründung einer „gegenseitigen Selbstmordverbindung“. „Es soll alles sehr ruhig ohne Tränen und Zähneknirschen vollzogen werden,“ schrieb er an den Bruder. Jähe Wechsel von tiefsten Mißstimmungen zu übersprudelnder Lustigkeit wurden von frühauf für ihn typisch. Die Federzeichnung „Wie sie sich begegneten“ (1851) (Abb. 5), die er später wiederholte und noch zweimal zu Aquarellen umgestaltete, behandelt ein spiritistisches Thema. Hier hatte ihn die Idee der Erscheinung des eigenen Gespenstes, das dem Lebendigen den Tod prophezeit, zur Gestaltung gedrängt. Einem Liebespaar läßt er im Zwielicht des Waldes die doppelgängerischen Spukgestalten gegenübertreten. Unheimliches Licht umschimmert die

Vision, und von hypnotischem Bann festgehalten, erkennen die Lebenden das nahende Verhängnis ihres Todes. Rossetti wußte sich jedoch auch Gesundheit an der Quelle der Natur zu trinken und betrieb damals eifrige Landschaftsstudien mit Hunt. Eine prächtige Waldwiese aus dieser Zeit hat er mehr als zwei Jahrzehnte später zum Hintergrund für eines seiner schönsten Gemälde benutzt. Ein packender Vorwurf, den ihm die Tageschronik lieferte, war das Ölbild „Found“ (Gefunden) 1854. Das Los des gefallenen Weibes hatte ihn bereits in der „Hesterna Rosa“ gefesselt, es sollte bald auch die Schöpfung seiner Magdalena veranlassen. In seinen Poesieen gab es ihm die psychologische Studie „Jenny“ ein, eine Dichtung von erschütternder Gewalt. „Gefunden“ (Abb. 6 u. 7) schilderte das tragische Finale eines Herzensromans. Es glich dem Schlußkapitel des Hogarthschen Sittendramas „Der Lebenslauf einer Buhlerin“. Was dort in die groteske Beleuchtung der Satire gerückt war, wurde bei Rossetti mit der Pathetik des Melodramatikers vorgetragen. Ein Landmann kommt beim Morgengrauen in die Stadt gefahren, um sein Kälbchen zu verkaufen. Er findet an der Mauer der London Bridge die einstige Geliebte als verkommenes Weib kauernd. Sie ist den Verführungen der Großstadt erlegen, und wollte in Scham und Verzweiflung ein Ende in der Themse suchen. Die peinliche Durcharbeitung des Details zeigte Rossetti trotz seines ganz realistischen Vorwurfs als strengen Präraphaeliten. Über die endlosen Mühen, die gerade die Vollendung dieses Werkes erforderte, geben Briefe an die Familie, an den Dichter Allingham, wie die Tagebücher Madox Browns interessante Aufschlüsse. Sie sind psychologisch besonders wertvolle Dokumente, weil sie die Arbeitsenergie zeigen, deren Rossetti fähig war, und weil sie den Bohémienstil seiner Lebensführung amüsant beleuchten. In einem Briefe bittet er die Mutter und Schwestern, für sein Bild eine rötliche Ziegelmauer aufsuchen zu helfen. Sie sollte schön in der Farbe, etwas moosbewachsen und nicht zu ländlich sei. Seinem Freunde Allingham erzählt er von fünf bis sechs täglichen Modellstunden des Kälbchens. Er schildert die Qualen des festgebundenen Tieres, dessen beständiges Ausschlagen und Stoßen Furcht vor Selbstmord verursachte. Wir hören wie der Langschläfer bei Tagesgrauen aufsteht, um Frühlichtstimmung zu studieren. Er ist zu Madox Brown auf das Land nach Chiswick gezogen, um dort in aller Ruhe das Kalb und die Karre zu vollenden. „Ich male täglich in Schußweite von Hogarths Grab,“ schreibt er, „ein gutes Omen für mein modernes Bild.“ Sein Werk soll „ein wahrer Dürer“ werden. Er ist so voller Eifer, daß er nichts von den Unbequemlichkeiten empfindet, die sein ausgedehnter Logierbesuch dem gänzlich unbemittelten Freunde verursacht. „Das Kalb ist sehr schön, aber kostet viel Zeit,“ notierte Brown in seinem Tagebuch. „Endlose Verbesserungen, kein sichtbarer Fortschritt von Tag zu Tag, dabei trägt Rossetti die ganze Zeit lang meinen Überzieher, den ich selbst nötig habe, und ein Paar meiner Hosen, außerdem braucht er Essen und unbegrenzten Vorrat an Terpentin.“



Abb. 15. Mariana im Süden.
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 34.)

Für den fernen Freund Woolner führte Rossetti damals eine feine Zeichnung des prächtigen Charakterkopfes Holman Hunts aus, wie er 1852 auch Madox Brown porträtiert hatte (Abb. 8). Er entwarf auch (1857—1858) die höchst originelle Federzeichnung „Maria Magdalena an der Tür Simon des Pharisäers“ (Abb. 9 u. 10), die 1865 in Öl und Wasserfarben und 1870 als Federzeichnung wiederholt wurde. Magdalena ist mit ihrer lockeren Schar, blumengeschmückt, in bacchantischer Lust durch die Straßen gezogen. Sie hat am Fenster droben plötzlich das glorienumstrahlte Heilandshaupt erblickt. Die Treppe hinauf, in die Nähe der wunderbaren Erscheinung, ist sie gestürmt und steht in heroischer Pose aufgerichtet, Christus Aug' in Auge blickend. Unwillkürlich ist ihre Hand dabei in die frei flatternden Haare gefahren,



Abb. 16. Sir Galahad in der Kapelle.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 34.)

als wolle sie den zur Schau gestellten Zierat zusammenraffen. Eine starke seelische Sehnsucht beginnt in ihren Zügen zu wirken, so daß von ihr aus zu den Lustgenossen etwas wie die jähe Ahnung eines bedeutsamen Ereignisses überspringt. Es war ein glücklicher Gedanke des Künstlers, eine ganze Bildseite nur mit der Erscheinung des Heilands zu füllen. Die Mittelgruppe der Magdalena und des sich auf ihre Kniee stützenden jungen Paares hat eckige Linienführung, und die vielfigurige linke Bildhälfte, wie der Hintergrund wirken unruhig, überbürdet und durch mangelhafte Perspektive flächenhaft. Auch hier ist der stärkste Akzent in der suggestiven Macht, die von einem Menschenantlitz auf ein anderes übergeht, zu suchen. Für Rossettis sehr populäres Christushaupt, das er in einer Einzeldarstellung wiederholte, hat Burne Jones Modell gestanden (Abb. 11).

Im Jahre 1850 war der schicksalsschwere Zeitpunkt gekommen, der die große Liebesleidenschaft des Künstlers einleitete. Er gehörte nicht zu den Naturen, die dem

Weibe mit schwankenden Impulsen huldigten. Ihm bedeutete die Frau seiner Seele sein Schicksal, und gerade diese Gefühlstreue webt einen besonderen Glorienschein um die Gestalt des englischen Dichtermalers. Der junge Maler Deverell, ein Liebling Rossettis, hatte bei dem Besuche eines Putzgeschäftes eine jugendliche Verkäuferin von außergewöhnlicher Schönheit gesehen. Er lenkte Rossettis Aufmerksamkeit auf sie, und das junge Mädchen, Elizabeth Eleanor Siddal, wirkte in noch stärkerem Maße auf die Malersinne Rossettis. In ihr erkannte er mit dem südländischen Feuertempo seines Gefühls die Summe all seines Begehrens. Sie war von königlicher Gestalt, hatte ein Paar liderschwere große Madonnenaugen, zarten Teint, üppige Massen kupfergoldenen Haares und erschien ebenso anmutig als würdevoll. Ihr Wesen ließ, trotz seiner Zurückhaltung, Gemüt und Intelligenz erraten. Für ihre Schönheit zeugte bald der Eifer, mit dem die präraphaelitischen Freunde sie zum Modell begehrten. Sie wurde die Ophelia Millais', die Silvia Hunts, die Viola Deverells. Alle Shakespeareschen Herzensköniginnen fanden die Künstler in ihrer Persönlichkeit, und für Rossetti wurde sie vor allem die Beatrice Dantes. Was fragte er nach der niedrigen Herkunft, nach der bedenklich zarten Konstitution seiner Angebeteten? Was konnte die Mißbilligung der Seinigen an einer elementaren Leidenschaft mindern? Von der ersten Zeit der Bekanntschaft hielt ein gegenseitiges Verlangen, eine absolute innere Gleichgeschaffenheit die Liebenden gebunden. Kurze Trennungstage genügten, um ihn in Verse wie die folgenden ausbrechen zu lassen:

Welcher Preis harret, wann ich auch komme,
Heute und morgen, bei Dämmer und Nacht?
Liebliche Arme, ein turmstolzer Nacken,
Schwellende Brüste nach zagender Wacht.
Kalt küßt die Sonne bei Deinem Umarmen,
All Deine Süße wird endlich gesehn.
Aneinandergepreßt laß uns glühend erwarmen,
Mund auf Mund mag das Leben vergehn.

Ein freies Verhältnis überdauerte vorerst die Krankheiten und Existenzsorgen eines ganzen Jahrzehntes. Auch sie war hervorragend zur Malerei begabt und erlernte spielend das Handwerkliche von Rossetti. Ihr eigenartiges Kompositionstalent, ihre Fähigkeit individualisierender Darstellung fesselten bald einen Kritiker wie Ruskin so sehr, daß er ihr ein Jahrgeld von 150 £ festsetzte. Er stellte nur die Bedingung, daß sie ihm ihre Arbeiten überlassen sollte. Diese Liebe Rossettis erfüllte seine poetischen und malerischen Schöpfungen mit konzentrierter Leidenschaft. Sie inspirierte ihn zu dem Sonettenzyklus „Das Haus des Lebens", der für die Literatur Englands nur in den Herzensbeichten der Sonette Shakespeares seinesgleichen findet. All sein heißes Liebeswerben, seine Enttäuschungen, seinen Besitzesjubel und sein sehnsüchtiges Gedenken strömte er hier aus. Vor seiner Venus victrix demütigte er sich. Er erbebte in dem Gedanken ihres baldigen Scheidens. Wie die frühitalienischen Maler die Madonna, flehte er den Liebesgott an, das Bildnis zu segnen, das er von ihr entstehen ließ:

O Gottheit der beherrschten Leidenschaft,
O Liebe laß mein Frauenbildnis glühn,
Daß ihres innern Seins vollkommnes Blühn
Zu ihrem Preis durch mich werd' dauerhaft.
Auf daß wer ihrer Schönheit Urgewalt
Jenseits von Blick und Lächeln suchen zieht,
Den Himmel selbst und Meerestiefen sieht
Als ihrer Seele wahrhafte Gestalt.
Es ist vollbracht! Auf ihres Halses Thron
Prangt ihres Mundes küssereifer Bau,
Das düstere Auge ahnet und gedenkt.
Ich malt' ihr Antlitz als der Liebe Lohn
Zum Heil'genschrein, und wer sich hier versenkt,
Kommt nur durch mich an meine schönste Frau.

In Rossettis Malerei findet sich Elizabeth Siddals Kopf zum erstenmal auf dem Aquarell „Rosso vestito“ (1850), das Madox Brown geschenkt wurde. Sie ist dann Beatrice, die Dante beim Hochzeitsfest ihren Gruß versagt, und auf dem Aquarell der „Verkündigung“ von 1852 die Jungfrau, die ihre Füße im Flusse badet. Aus dem Jahre 1854 stammt unsere Zeichnung, die jetzt dem Kensington-Museum gehört (Abb. 12). Die Lebensgewohnheiten der beiden Liebenden scheinen in seltener Weise übereingestimmt zu haben. Lizzie, Guggum oder Gug, wie Rossetti die Braut zu nennen pflegte, huldigte dem gleichen Bohémestil. Sie verstand sich mit Schuldenmachen abzufinden, sie konnte wie er unberechnet ausgeben. Ein geordnetes englisches home vermochte sie nicht zu bereiten. In einer Tagebuchnotiz schrieb Madox Brown nach einem Besuch bei Rossetti: „Ich sah Miß Siddal magerer, todkrank, schöner und zerlumpter denn je. Gabriel zeichnet eine wunderbarere und lieblichere Guggum nach der anderen, jede ist von frischem Reiz, und jede mit Unsterblichkeit gestempelt.“ Einige Monate später sprach er wieder von einer ganzen Schublade voller Guggums bei dem Freunde und meint, „es ist wie eine Monomanie bei ihm“. Der Entschluß, das Elternhaus zu verlassen und 1852 eine eigene Wohnung zu beziehen, hing zweifellos mit Rossettis Liebesbund zusammen. Miß Siddal war die erklärte Braut geworden, und obgleich Rossetti noch vor der 1860 stattfindenden Ehe den Hauptteil der Zeit mit ihr verlebte, hat sich keine Lästerzunge an sie gewagt. Die Äußerungen von Männern wie Ruskin, Swinburne, Madox Brown und Tennyson beweisen, daß sie den Besten ihrer Zeit genug getan hat. An der Verzögerung der Heirat mag ebenso Rossettis Willensphlegma in Dingen der Alltagsgewohnheiten, wie sein beständig, trotz großer Einnahmen, wiederkehrender Geldmangel und die unheilvoll wachsende Schwindsucht der Braut schuld gewesen sein. Sie hatte oft Krankheitsanfälle, die sie dem Tode nahe brachten. „Von allen wichtigen Dingen, die ich



Abb. 17. Der Palast der Kunst.
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 34.)

immer nur tun wollte, um meine Pflicht zu erfüllen, oder ein Glück zu sichern, — ist dies dasjenige, was ich über alles mögliche Maß aufschob," schrieb Rossetti kurz vor der Hochzeit an die Mutter. Mehrere Bilderverkäufe und der große Auftrag für ein Altartriptychon in Llandaff brachten endlich die Trauung zur Ausführung. Sie fand am 23. Mai 1860 in der St. Clementkirche in Hastings statt, und das junge Paar begab sich auf die Hochzeitsreise nach Paris. Charakteristisch für beider Gemütsveranlagung ist die Tatsache, daß sie bei der Rückkehr nach London, vorerst für die Witwe eines befreundeten Schriftstellers Elizabeths Juwelen versetzten und mit gänzlich leeren Taschen in ihre Wohnung einzogen. Der Zustand der jungen Frau besserte sich soweit, daß sie am 2. Mai 1861 eine totgeborene Tochter zur Welt brachte. Aber die Rückfälle blieben



Abb. 18. Triptychon für den Altar in Llandaff.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 34.)

nicht aus, und um ihr Künstlerleben möglichst ungestört zu erhalten, gewöhnte sich die Patientin an starken Laudanumgenuß. Am 10. Februar 1862 fand sie Rossetti nach seiner Heimkehr aus dem Abendunterricht in der Arbeiterklasse als Sterbende. Angesichts der Toten, deren Schönheit drei Tage nach ihrem Ableben so ungemindert war, daß der Arzt noch einmal konsultiert werden mußte, empfand Rossetti die ganze Größe seines Verlustes. Der Schmerz trieb ihn in heftigste Selbstanklagen. Seinem ekstatischen Gefühlsleben entsprechend, entschloß er sich zu der Tat, die seinem gesamten Leben eine besondere Färbung der Romantik gibt, — er benutzte einen unbewachten Augenblick, um ein Manuskriptbündel seiner Poesieen als Abschiedsspende in den Sarg der Geliebten zu legen. Nichts Größeres vermochte er auf dem Altar der Leidenschaft zu opfern. Der Entschluß, diese literarischen Schätze nach siebenjähriger Einsargung wieder exhumieren zu lassen, war ebenso charakteristisch für sein impulsives Künstlertemperament. Aber die Schauer solcher Szenen wirkten tief auf Rossettis Seele.

In die ersten Jahre seines Liebesverhältnisses mit Miß Siddal fiel der Beginn der Freundschaft mit John Ruskin. Vorerst hatte Ruskin sich nur mit den Werken Millais' und Hunts beschäftigt. Rossettis Bilder kennen lernen, hieß für den Kritiker enthusiastisch



Abb. 19. Die Anbetung. Das Mittelbild der Abb. 18.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 34.)

urteilen. Mündlich und brieflich versicherte er sein Entzücken. Er schrieb: „Rossettis Name sollte als erster auf der Liste der Männer stehen, die den Geist der modernen Kunst hoben und umgestalteten, zu absoluter Vollkommenheit steigerten und in der Richtung des Temperaments wandelten. Rossetti war die stärkste intellektuelle Kraft beim Einsetzen der modernen Romantikerschule Englands." An Rossetti wandte er sich, um Aquarellmalen zu lernen und meinte in einem Schreiben: „Ich trage nach Ihren Zeichnungen Verlangen wie nach

denen Turners. Sobald sie jedoch mehr als neunmal gänzlich ausradiert wurden, verzichte ich auf sie." In seiner rücksichtslosen Ehrlichkeit rügte er Rossettis Nachlässigkeiten. „Wenn Sie mir einen Gefallen tun wollten, hielten Sie ihr Zimmer ordentlich und gingen nachts ins Bett. All Ihre schönen Reden sind mir gar nichts, solange Sie dies alles nicht unterlassen. Ebenso wäre es gut, wenn Sie diesen Brief aufheben wollten, falls Sie irgend etwas in Ihrem schmählichen Wirrwarr bewahren können." Gegen Rossetti und Miß Siddal bewies Ruskin die ganze Großmut seines Mäcenatentums, und als eines der schönsten Denkmäler zartfühlender Geberlaune wird sein Schreiben vom April 1855 bestehen bleiben. Hierin gab er dem Künstler, um ihm Existenzsorgen zu nehmen, fortlaufende Aufträge, ohne seinen Neigungen den leisesten Zwang aufzuerlegen. Trotz aller Einwendungen gegen Rossettis kapriziöse Künstlerart und trotz der Lockerung ihrer Freundschaft nach zehnjährigem intimem Verkehr, steht die Tatsache fest, daß Ruskin den Genius Rossettis gebührend würdigte.



Abb. 20. David, das linke Flügelbild der Abb. 18. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 34.)

Es erscheint nur natürlich, daß Rossetti während der Anfangsjahre seiner großen Liebesleidenschaft das Thema der Liebe in seiner Kunst anschlagen mußte. Einer lustigen Boulevardstimmung während der Pariser Hochzeitsreise entsprang das Aquarell „Doktor Johnson und die methodistischen Damen" (1860). Es ist eine der besonders trefflich gelungenen Proben Rossettischen Humors. Der Stoff war durch Boswells Johnson Biographie gegeben. Er veranlaßte Rossetti zur Gestaltung einer prekären Situation, für die sich kein Pendant in dem Sanktuarium seiner Kunst findet. Im Mitren-Wirtshaus zur Dämmerzeit sitzt der berühmte Gelehrte mit dem jungen Boswell in Gesellschaft zweier zimperlicher, frischer Provinzdämchen. Sie kamen in Seelenbedrängnis religiöse Aufklärung einholen und erhalten statt dieser eine Unterweisung in praktischer Glückseligkeitslehre. Das geistige Orakel der Londoner hat sich eines der hübschen Mädchen einfach zu eindringlicher Belehrung auf den Schoß gesetzt. Hier ist die Spiegelung der Situation auf den Gesichtern ein Meisterstück physiognomischer Kunst, wie es Rossetti kaum zum zweiten Male glückte. Die gewichtige Drollerie Johnsons, das schalkische Lächeln Boswells, die erschreckte Prüderie der jungen Mädchen und die lüsterne Neugier des Kellners, der das Licht entzünden kommt, sind gleich überzeugend geschildert. Ebenso trägt die Charakteristik des intimen Milieus und das flackerige Beleuchtungsspiel einer Laterne zur Aufhöhung der prickelnden Situation bei. Als Kaprice eines Romantikers wird dieses Bild einen Sonderplatz im Werk Rossettis behaupten.

Wie in Dante, fand Rossetti in Thomas Malorys „La Mort d'Arthur" verwandtes Fühlen. Hin und wieder regten sich auch noch biblische Neigungen, aber das ritterliche Mittelalter mit seinen keuschen und sündigen Gefühlsgewalten beherrschte ihn ganz. Gerade in dieser Zeit war der englische Geist durch Brownings halb heidnischen Klassizismus und durch Tennysons patriotisch-mittelalterlichen Genius zu starker Anteilnahme an einstigen Jahrhunderten geschult worden. Durch die Gegenwart ging mit festen Schritten die Vergangenheit. Ein individualistischer Künstler wie Rossetti, der nur mit schwachen Wurzelfäden an der eigenen Zeit haftete, fand den notwendigen Nährboden für seine Phantasie in jenen Tagen elementarer Gefühlsmächte und pittoresken Kostüms. Er verstand dieser abgeschiedenen Gestaltenwelt so lebendigen Odem einzuhauchen, daß sie durch ihn auf Burne Jones, William Morris und Swinburne wie mit elektrischer Gewalt weiter wirkte. Ein neues Stoffgebiet voll emotioneller Mystik, die Artussage, war nach dem Dantekreis durch Rossetti für die bildende Kunst Englands erobert. Er hatte wiederum etwas Geheimnisvolles statt des Wochentäglichen eingeführt und für die intellektuelle Kunst Englands einen Rapport mit der übersinnlichen Welt hergestellt.

In dem Zyklus seiner sieben Aquarellen, den Malorys Ritterbuch inspirierte, lebt die ganze Zartheit und Innigkeit, der fromm gestimmte Minnegeist des Mittelalters. Hier fanden sich, nach dem Urteil eines zeitgenössischen Malers, die einzigen modernen Heldentypen, die das christliche Ideal erfüllten. Diese Bildchen sind aus William Morris' Besitz in die Hände des Herrn Rae, des Sammlers einer der schönsten Rossetti-Galerieen, übergegangen. Perlen an Farbenschönheit und archaistischer Grazie finden sich unter ihnen. „Die Jungfrau des heiligen Gral" ist eine jener linearen Einzelfiguren wie sie die Früh-Paduaner und Venezianer Meister darzustellen liebten. Sie steht im frischgrünen Gewande, vom Mantel ihrer Haarmassen umwallt und trägt einen langgestielten Kelchbecher, während die Taube mit dem Räucherfaß über ihr schwebt. Welch pomphaftes Gebilde hat Rossetti aus diesem Typ der Schlichtheit im Jahre 1874 gestaltet! Auch das Aquarell „Die Kapelle vor dem Turnier" gab er später in sehr veränderter Version wieder. Er läßt den Ritter, der in den Kampf hinauszieht, vorerst in der erhellten Kapelle seine Waffen aus der Hand der Schönen entgegennehmen. Rot, Blau und Weiß stehen in melodischer Farbensprache nebeneinander, und das kleine Werk lehrt eindringlich, daß Gottesdienst und Minnedienst vor Herrendienst gehen. „Das Lied der sieben Türme" erscheint von gesucht archaisierender Fassung. Auf hohem Eichenstuhl



Abb. 21. König David die Harfe spielend, das rechte Flügelbild der Abb. 18.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 34.)

sitzt die musizierende Frau im Glockenturm mit hohem Kopfputz in rotem Gewand. Ihr lauscht ein Ritter in grünem Wams und zwei traurige Jungfräulein, während eine Magd von draußen durch ein kleines Fenster einen Orangenzweig auf das Bett hereinlegt. Bizarr wie der ägyptisierende Kopfputz der Frau erscheint die Diagonale, die, durch eine in den Raum gestellte Fahnenstange, die Bildkomposition quer durchschneidet. Trotz aller Seltsamkeit blieb der innerliche Reiz des Bildes unberührt. „Die blaue Kemenate“ gilt als Juwel der Serie. Alles innere Leben wird hier durch die Wirkung der Musik geweckt. Zwei junge Königinnen, die rechts sitzende im roten Gewand mit grünen Ärmeln, die auf der linken Seite im karmoisinroten Kleid mit Grau spielen auf einem Clavichord in einem mit blauen Kacheln ausgelegten Gemach. Zu ihren Tönen singen zwei Jungfrauen. Hier ist die Komposition klar gegliedert und schlicht, kein bizarrer Einfall stört die Harmonie des Ganzen. Alle vier Frauengestalten sind voll echter Grazie, und in den Köpfchen der beiden Königinnen klingt leonardeske Holdseligkeit an. Wie ein englisches Genrebildchen erscheint das für Ruskin gemalte Aquarell „Dantes Vision der Rahel und Lea,“ trotz des fremdländischen Kostüms und der Haartracht. Eine sehr zarte Bleistiftstudie für die sitzende Gestalt der Lea beweist die sorgfältige Vorarbeit Rossettis. Ein kleines Kabinettstück in Memlings Art der Ausführung voller Stimmungsreiz und liebenswürdiger Drollerie ist das Klosteridyll „Fra Pace“ (1856). Es zeigt einen Miniator in der Zelle beim eifrigen Kopieren einer toten Maus, während ein blondes Chorknäblein zu seiner Kurzweil ein Kätzchen mit einem Strohhalm kitzelt.

Das Triptychon „Paolo und Francesca“ (1849) (Abb. 13) schildert die tragische Liebesgeschichte aus Dantes Inferno in dem Crescendo und Forte ihres unheilvollen Verlaufes. Links kommt „Der Kuß der Liebenden“, und rechts ihre „Buße in der Hölle“ zur Darstellung. Das Mittelstück zeigt Dante und Virgil auf ihrer Infernowanderung von der erschütternden Vision überrascht. In diesen Schöpfungen ist der seelische Ausdruck die Stärke des Künstlers. Niemals ist das Überwältigende körperlicher Anziehung, die Inbrunst des Kusses ergreifender geschildert worden, als in der Liebesszene des ersten Bildes. Hier wirkt jede Körperlinie, um die erotische Stimmung zu schaffen, und doch ist die Weiheatmosphäre der Keuschheit gewahrt. Unruhiger durch den fleckigen Untergrund höllischer Flämmchen und kompositionell unbefriedigend durch die hölzerne Gestrecktheit des Jünglingskörpers wirkt das rechte Bild. Es versöhnt uns nur durch das schmerzliche Pathos der Physiognomieen und das sehnsuchtsvolle Anschmiegen des jungen Frauenleibes, dessen Haarmassen und Gewandfalten beredt mitwirken. Neben dem naiven Lyrismus dieser Szene erscheint der gleiche Vorwurf in der Behandlung Watts von titanischer Größe. Nicht ohne psychisches Leben, doch von primitiver Schwerfälligkeit der Form sind die beiden Dichter im Mittelbilde des Aquarells gegeben.

Ein zweites Triptychon in Wasserfarben, dessen beide Seitenteile nur vollendet wurden (1855—1856, gegen 1849 zeichnerisch entworfen), war „Passah“. Noch regte sich in Rossetti die Lust an Darstellungen aus der Heiligengeschichte. In dieser Stoffwahl, wie in dem Wunsch, einen absolut realistischen Bildanstrich zu wahren, blieb er ganz der Präraphaelit. Er gestaltete eine Szene aus dem Leben der heiligen Familie wie ein Alltagsereignis. Das alttestamentarische Ritual der Osterzeit wird jeglicher Mystik entkleidet. Maria sammelt bittere Kräuter, der Christusknabe trägt ein Gefäß mit Tierblut, Zacharias sprengt mit dem Blut, und Johannes zieht sich die Schuhe an. „Schlichte prosaische Tatsachen“ nannte Ruskin solche Schilderung und erwarb die Federzeichnungen und die zarten Aquarellen. Eines dieser Bildchen wurde nach Rossettis Tode als Vorwurf eines Gedächtnisfensters in seiner Grabkirche benutzt.

Rossetti ist mit den Besten seiner Zeit in freundschaftlichem Verkehr gewesen und hat manchen Geisteshelden verewigt. Er hat auch eine Anzahl von Verwandtenbildnissen geschaffen. Obgleich sich Leistungen subtilster Menschendarstellung unter diesen Arbeiten finden, war die Porträtmalerei nicht sein Ehrgeiz. Er ist nicht in die königliche Reihe englischer Porträtklassiker zu rechnen. Auch als er sich zum Darsteller des schönen Weibes entwickelte, strebte er immer über alle Körperlichkeit hinaus. Er wollte einen Typ potenzierter Seelenbedürfnisse zur Anschauung bringen. Ein Selbstporträt (1855) (Abb. 14),



Abb. 22. „Lancelot entschlüpft dem Zimmer der Königin Ginevra."
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 38.)

jetzt im Besitz von Fairfax Murray, das der Bruder allen anderen Rossetti-Porträts überlegen nennt, wurde damals mit indischer Tinte geschaffen. Es ist ein Brustbild, das einen der schönsten Künstlerköpfe verewigte. In dem freien tiefen Blick der Augen, der edlen Bildung von Stirn und Nase und einer gewissen Energielosigkeit und sinnlichen Veranlagung der vollen Lippen hat Rossetti sein Wesen charakteristisch gespiegelt. Trotz des Widerspruchs zwischen der oberen, ideellen und der unteren, materiellen Gesichtshälfte ist die Harmonie des Ganzen rein erhalten. Scharf erfaßt und liebevoll bis in jede Haarpartie durchgeführt war das Brustbild Brownings aus derselben Zeit. Angesichts solcher Arbeiten begreifen wir Rossettis Wunsch, nach Nürnberg zu gehen und Dürer zu studieren.

Interessant sind die Abwandlungen, die einige Themen Rossettis im Lauf der Jahre erfahren. Einen „Traum Dantes" hat er sich (1856) als Aquarell konzipiert. Trotz der Übereinstimmung der Komposition wurde die spätere große Ölschöpfung von 1871 aus gänzlich anderem Geiste geboren. In der Früharbeit sind die Modelle weit schlichter. Die Vertikale herrscht vor, es fehlt die Schwunghaftigkeit des zukünftigen Stils. Die Fassung ist noch kindlich, dürftig; aber ein eigener Reiz des Unbefangenen liegt auf den Gestalten. Jede Affektation fehlt, die dem späteren Werk nicht ganz ferngehalten ist. Auf dem ersten Bild ist das Röckchen Amors noch in schüchternem Hellblau gemalt, er küßt Beatrice zart auf die Stirn, und das Blondhaar der Toten liegt in glatten Scheiteln. Später zeigt das Gewand des Liebesgottes ein flammendes Rot, er küßt die Lippen Beatricens, und ihr schimmerndes Haar kräuselt sich in üppigen Massen.

Zum Illustrator war Rossetti wenig geeignet, weil sein phantasiereicher Geist sich nur schwer der Denkart anderer anpaßte. Als er dem befreundeten Allingham Mitteilung von seinem Auftrag, Tennyson zu illustrieren, machte, gab er besonders der Freude Ausdruck, nun „auf eigene Faust allegorisieren zu dürfen". In den fünf Textbildern, die der Verlag Moxon 1855 für die große Tennyson-Ausgabe bei ihm bestellte, lieferte

er sehr ungleiche Leistungen. So glücklich er in „Mariana“ (Abb. 15) und „Galahad“ (Abb. 16) den Geist der Poesie wiedergab, so seltsam berührt uns die Stoffwahl nebensächlicher Motive für den gedankentiefen Geist der Dichtung „Der Palast der Kunst“ (Abb. 17). Obgleich Rossetti über diesen geld- und ehrenbringenden Auftrag beglückt war, vermochte er seiner Aufgabe nicht gerecht zu werden. Tennysons Einwendungen erscheinen durchaus begründet. Ein Kapitel besonderer Schwierigkeiten wurde die Vervielfältigung seiner Vorwürfe. Er stellte der Firma Dalziel, der die Holzschnitte übertragen waren, harte Geduldproben. Es gab mancherlei Kränkungen, aber daß Rossettis Humor nicht versagte, bewies folgendes, einem Auftrag beigegebenes Billett:

Anrede an die Gebrüder Dalziel:
O Holzmann, schon' den Block,
Halt' Dich vom Faseln fern,
Zehn Tage nahm mein Werk,
Daher schützt' ich es gern.
Chor: Wildes Gelächter aus Dalziels Werkstatt.

Von dieser Illustrationserie Rossettis existieren Federzeichnungen und Aquarelle. Die Farben des Cäcilienbildchens, das Tennyson besonders ablehnte, schildert ein Kritiker als „von solch brennender Glut des Goldes und Amethystes wie sie zuweilen beim Sonnenuntergang am Atlantischen Ozean vorkommt“.

Durch Ruskins Fürsprache erhielt Rossetti damals den Auftrag, für 400 Pfund Sterling ein großes Gemälde für die Altarwand der neurestaurierten Kathedrale in Llandaff in Wales anzufertigen. Pekuniäre Erfolge begannen sich einzustellen. Um so härter erscheint neben dieser Glücksgunst das Los eines für die Monumentalkomposition weit höher ausgestatteten Meisters, des befreundeten Madox Brown. Mit Wehmut erfüllen uns die Bekenntnisse seines Tagebuches, die knapp gefaßten Bemerkungen, in denen eine Welt enttäuschter Künstlerhoffnungen liegt. Wie eine Ironie des Schicksals mutet es an, wenn gerade von Browns Bescheid die Wahl Rossettis abhängig gemacht wird. Viel sagt die Notiz: „Erhielt eine unangenehme Nachricht. John P. Seddon baut eine Kathedrale in Wales; er hat den Bischof für ein Altarbild überzeugt, und sein Bruder fragt, ob ich glaube, daß Rossetti es übernehmen würde. So etwas nachdem er meinen König Lear für 15 Pfund Sterling in einer Auktion kaufte, und weiß, daß ich auf dem Punkt stehe, wegen allgemeiner Vernachlässigung aus England vertrieben zu werden. Ich mißgönne Rossetti die Arbeit nicht; aber gerade mich braucht Seddon nicht um meine Ansicht zu fragen. Meinetwegen, wieder eine Erfahrung wie alle übrigen.“ Die große Aufgabe löste Rossetti in einem Triptychon, mit überraschendem Gelingen (1860 bis 1864) — (Abb. 18, 19, 20, 21). Es wurde seiner noch stark von religiösen Impulsen geschwellten Seele nicht schwer, sich aufs neue für einen biblischen Stoff zu inspirieren. Als Mittelpunkt wählte er „eine Anbetung Christi“, und flankierte diese vielfigurige Gruppe von zwei Tafeln mit Einzelgestalten. Auf der linken war „David als Hirt“, auf der rechten „David als harfenschlagender König“ dargestellt. Jeder Teil des Ganzen ist von besonderem Reiz. Das linke und das Mittelbild sind aus dem freien Formgefühl der Hochrenaissance geboren, nur ein leiser Anklang an primitive Befangenheit ist in der Engelgruppe der Anbetung unverkennbar. Das dritte Stück der Bildfolge zeigt gotisierendes Stilempfinden. Auf dem ersten Bilde schreitet der Jüngling David als Hirt durch die Felder. Sein rechtes Bein ist energisch zum Gangschritt vorgesetzt, der rechte Arm holt fest mit der Schleuder aus. Alle Gelenke funktionieren überzeugend. Die kraftvollen Glieder sind nur mit einem Lendenschurz, die Füße mit Sandalen bekleidet. Er trägt den Hirtenstab in der Linken, blickt kühn in die Weite und verrät in jedem Zoll das künftige Königstum. Es ist die eindrucksvollste Männergestalt, die Rossetti geschaffen hat. Das Adorationsbild strahlt den vollen Zauber reiner Gemütsmächte aus. Vor dem Holzrahmenwerk eines Stallbaues sitzt Maria. Sie hat das festgewickelte Christkindchen, dessen Oberkörper nur frei ist, von dem Strohlager gehoben. Innig hält sie es auf ihrem

Schoß emporgerichtet und reicht sein rechtes Händchen dem Hirten zum Kuß. Der König kniet demütig neben dem Hirten und legt seine Blumenspende auf der Krippe nieder. Die beiden Anbetenden hat ein mädchenhafter Engel herbeigeführt, während die heilige Taube herniederschwebt. Auf dem Stalldach musizieren zwei Engel. Eine Reihe anderer blickt durch das Gestänge der Wand, und ein einzelnes Engelein ist bis dicht hinter die Madonna hereingeeilt. Die Komposition ist klar gegliedert; der Augenpunkt liegt vom Beschauer etwas nach rechts. Das luftige Gebälk des Baues und ein kleiner Landschaftsdurchblick schaffen Raum und Luft. Die mehr planimetrische Wirkung des Bildes verrät die Hand Rossettis, der sich niemals bis zu kubischer Raumausgestaltung entwickelte. Das Licht fällt von links über die Adoranten und sammelt sich auf dem Christkind und dem Marienantlitz. Der Gesichtstyp der Madonna, die wir in Profilansicht, mit weißem Tuch auf dem Hinterkopf, erblicken, ist von klassischer Reinheit und Lieblichkeit. Rossetti bediente sich hier zum ersten Male der schönen Miß Burden als Modell, die auch als spätere Mrs. Morris sein Idealtyp blieb. Er wandelte in der leisen, ruhevollen Stimmung dieses Bildes auf den Wegen der Bellini und Giorgione. Es ist interessant, das gleiche, ungefähr aus derselben Zeit stammende Werk Burne Jones in der St. Paulskirche in Brighton neben der Schöpfung Rossettis zu studieren. Es erscheint auseinanderfallend in der Komposition, eine mehr aus der Logik als der Seele entsprungene Arbeit. Das dritte Bild im Triptychon, der König David, wirkt ganz flächig, so daß der Rosenstrauch hinter seinem Thron wie eine Tapetenornamentik erscheint. David sitzt in byzantinischer Pracht, die Krone auf dem Haupte. Das feingeschnittene Profil seines sinnenden Kopfes ist gegen die Harfe gelehnt, der die beiden Hände Töne entlocken. Eine Liebe zu pompöser Kostümierung, wie Gentile da Fabriano sie äußerte, aber auch die Herzensinnigkeit dieses Trecentisten spricht aus dem Bilde Rossettis.

Die Wiederbelebung des nationalen Sagenkreises knüpfte damals wichtige Beziehungen zwischen Rossetti und Oxford. Der Architekt Benjamin Woodward, den er als „gediegenen trecentistischen Gotiker“ bezeichnete, forderte ihn auf, an der künstlerischen Ausschmückung des Oxford-Museums mitzuwirken. Rossetti übernahm die Ausführung einiger Fresken für das Vereins-Debattierzimmer. Hier gedachte er



Abb. 23. König Arturs Grab.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 38.)

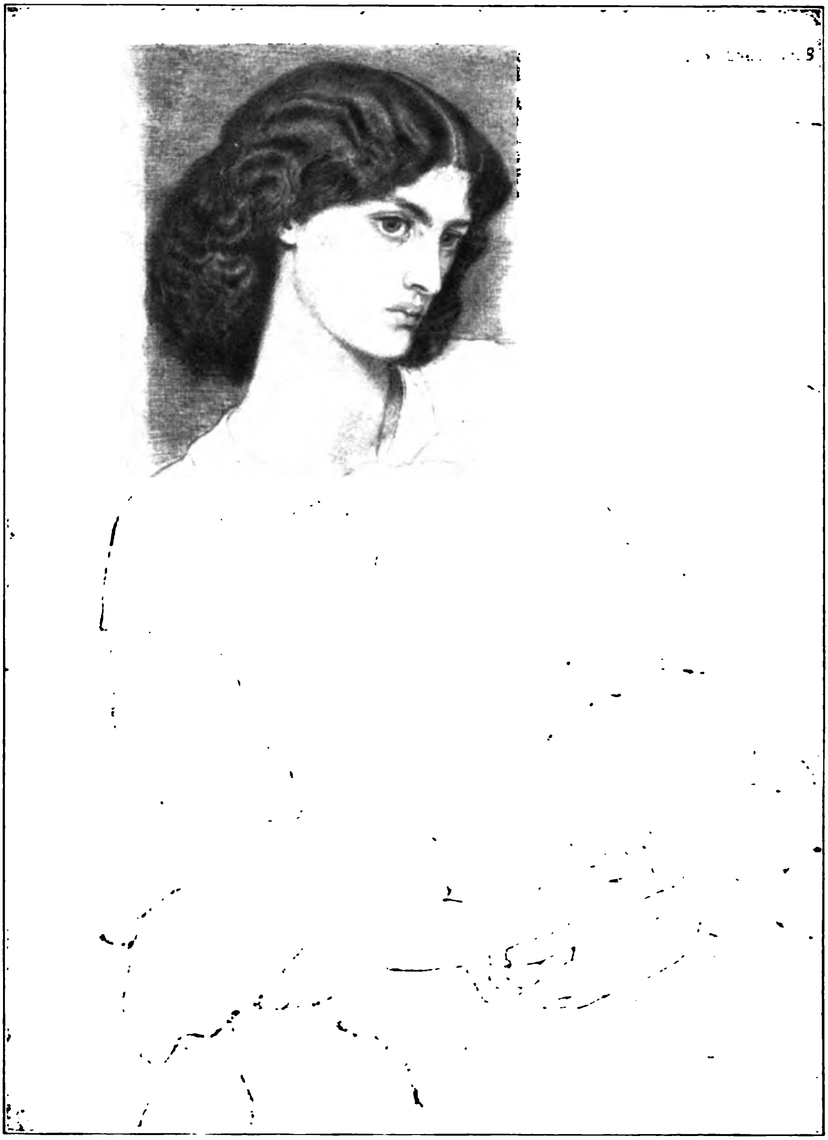


Abb. 24. Studie für Queen Guenevere.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 40.)

weiter aus dem Born der Artussage zu schöpfen. Die befreundeten Bildhauer Munro, Woollner und Tupper wurden mit den Statuen Bacons, Galileis und Linnés beauftragt. Ruskin war die Triebfeder des Unternehmens gewesen, er hoffte durch Rossetti einen Vollstrom künstlerischen Fühlens nach Oxford zu leiten. Unter den literarischen und bildnerischen Genossen fühlte sich Rossetti als Anreger im rechten Fahrwasser. Wie sein Impuls einst Hunt und Millais zur Realisierung der präraphaelitischen Brüderschaft bestimmt hatte, begeisterte er jetzt den Oxfordkreis für sein mittelalterlich-romantisches Evangelium. Er streute den Samen, aus dem später die weltberühmte Morris-Firma hervorwuchs. Er half eine Demokratisierung der Kunst einleiten, wie sie ähnlich durch die Ausbildung der vervielfältigenden Künste in der nordischen Malerei des fünfzehnten und

sechzehnten Jahrhunderts stattgefunden hatte. Burne Jones und Morris, die in ihren Studentenzimmern in Oxford Malorys alte Sagenchronik wie eine eigene Entdeckung als geheimnisvollen Schatz hüteten, hörten mit Staunen Rossettis freimütiges Mitteilen dieses Wissens. Durch gemeinsame Beiträge für ein Literaturblatt waren die ersten schriftlichen Beziehungen zwischen dem jungen Burne Jones und Rossetti entstanden. Burne Jones ganze Sehnsucht war, Rossetti näher zu treten. Er folgte seinem Idol nach London. Er suchte Eintritt in Ruskins Arbeiterklasse, in der Rossetti, dem befreundeten Mäcen zuliebe, unentgeltlichen Abendunterricht erteilte. „Ist dies Rossetti?“ fragte er jeden Neueintretenden, er konnte die Kollegialität nicht fassen, mit der die Schüler zu dem Meister sprachen.



Abb. 25. Kreidestudie für den Kopf der Beatrice.
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 40.)

Durch Rossettis Machtspruch wurden Burne Jones und sein Freund William Morris der theologischen Laufbahn untreu und für die bildende Kunst gewonnen. Frühwerke Burne Jones' wie „Aschenbrödel“ und „Sidonie von Bork“ bewiesen, wie gänzlich er vorerst der Einwirkung des Angloitalieners erlag. Erst als er sich im direkten Anschauen der Kunst Italiens aus Florenz die Typen holte, die seiner Romantik eine klassische Stilprägung verliehen, lenkte er in ein persönliches Fahrwasser ein. Mit welchem Fanatismus er und Morris dem Führer folgten, bewies folgender Vorfall: Burne Jones klagte, daß die Entwürfe, die er in Rossettis Art mache, besser als seine eigenen seien, worauf Morris leidenschaftlich ausrief: „Darüber bin ich hinausgekommen. Ich möchte Gabriel soviel ich kann imitieren.“ Für die Fresken in Oxford hatte Rossetti eine ganze Neophytenschar geworben, die unter seiner Anleitung Stoffe aus der Artussage bearbeitete.

Sie malten ohne Bezahlung, nur für die Kosten ihres Lebensunterhalts, und es kursierten drollige Geschichten von den Summen, die das Komitee für Farbenmaterialien und Plumpuddings zahlen mußte. Alle Anleitungen gingen von Rossetti aus, und Burne Jones durfte schreiben: „Er ist der Jugend gegenüber der generöseste Mensch und lehrte mich von praktischem Standpunkte alles, was ich kann." Der Aufgabe der Freskenmalerei stand Rossetti selbst als Neuling gegenüber. Sein bloßer Kunstenthusiasmus für den monumentalen Stil vermochte keineswegs technische Schwierigkeiten zu lösen. Er sprach mit Entzücken von Burne Jones' Entwurf des gefangenen Merlin und nannte ihn ein vollkommenes Meisterwerk. Er selbst malte „Lancelots Traum vor der Gralskapelle" und „Ritter Galahad empfängt den heiligen Gral". Das erste Bild zeigt den schlummernden Lancelot, vor dem die Ursache all seines Leides, die Königin Ginevra, mit ausgestreckten Armen erscheint. Eine Gralsjungfrau neben ihr reicht die Abendmahlspeise,



Abb. 26. Kreidestudie für den Kopf der Mrs. William Morris.
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 40.)

während vier kerzentragende Kinder wie in einer Prozession des Carpaccio emporwallen. Der Zauber des Bildes liegt in der weihevollen Stimmung und der Delikatesse der Arbeit. Von der Komposition des zweiten Bildes gibt eine Farbenskizze im Britischen Museum Kunde. Es wirkt primitiver und wird nur durch die andachtsvoll sich neigende Figur des Ritters Galahad aus schulmäßiger Langeweile gehoben. Ein Aquarell wurde 1864 von Rossetti in leuchtendem Rot und Gold wiederholt und befindet sich in Privatbesitz. Ein dritter Entwurf für Oxford, der nicht ausgeführt wurde, war „Lancelot entschlüpft dem Zimmer der Königin Ginevra" 1857 (Abb. 22). Er stattete eine intime Ehetragödie mit besonderem Reiz archäologischen Wissens aus. Die letzte Begegnung der Königin Ginevra und Lancelots an „König Arturs Grab" (Abb. 23) hatte er schon 1854 gezeichnet. Auch entwarf er König Artur und die Tafelrunde für ein Türstück,

das als Basrelief gemeißelt wurde. Das hohe Wollen und geringe technische Können der Oxfordkünstler rächte sich schlimm durch die Vergänglichkeit aller Wandmalereien. Sie waren nur in Tempera auf weißem Tünchgrunde über der frischen Ziegelmauer aufgetragen und sind heut nur noch als trauriges Farbenchaos auf den Wänden des Debattierzimmers zu erkennen.

Durch den Verkehr mit echten Dichternaturen, wie Morris und Swinburne, regte sich in Rossetti aufs neue der Drang zum Poeten. Die anonyme Dichtung „Der Sang Ninives", die damals Ruskin in Ekstase versetzte, verriet die philosophische Reife, die sich über die Flüchtigkeit alles Irdischen hinaus auf den Boden der Ewigkeit zu stellen vermochte. „Stab und Pilgertasche" zeugte von dem stählernen Muskel und dem elektrischen Nerv Rossettis als Dichter.

Eine umfangreiche Präraphaelitenausstellung, die Madox Brown 1857 in London zusammenbrachte, trug Rossetti volle Würdigung als Maler ein. Das Athenäum schrieb: „Rossetti ist der eigentliche Gründer der dreibuchstabigen Rasse. Von ihm sprechen die anderen gewöhnlich mit gedämpfter Stimme, und man traut ihm wegen der Fruchtbarkeit seiner allegorischen Skizzen alles Erdenkliche zu, obgleich er weder öffentlich ausstellt, noch ausstellen will." An dieser Stelle wurde auch die Bedeutung des gesamten Präraphaelismus noch einmal in dem Urteil zusammengefaßt und unterstrichen: „Er lehrt uns alle genau und gründlich sein. Er zeigt uns, daß alles noch ungemalt ist, und daß es in der Kunst keine Endlichkeit gibt." 1858 wurde das bereits etwas früher begonnene Aquarell „Maria im Hause des Johannes" vollendet. Johannes entzündet Licht mit einem Kiesel, während Maria eine Lampe mit einer Ölkanne füllt. In das milde Zwielicht des Zimmers glüht der Sonnenuntergang und schimmern die blauen Hügel der Landschaft. Es ist ein religiöses Genrebild voller Gemütsreichtum und Farbenschönheit und wurde später vom Künstler wiederholt. Die Federzeichnung „Hamlet und Ophelia" (1858) entkleidete den dramatischen Moment, in dem Ophelia dem Dänenprinzen seine Liebesbriefe und Juwelengeschenke zurückgibt, jeglicher Pathetik, sie kam wenig über das Puppenhafte hinaus. Der Reiz des Bildchens liegt in der anmutvollen Formgebung der Ophelia und in einer altnordisch geschnitzten Bank und bizarren Architektur. Störend wirkt die gänzliche Unsichtbarkeit der Füße des Dänenprinzen und ein viel zu langer Arm der Ophelia. Das Thema wurde 1866 in anderer Version in Aquarell behandelt. Hier war das Milieu sehr vereinfacht, die Körper in Halbfigur gegeben und durch ein fast magisch die Köpfe umströmendes Licht, wie durch verhaltene Leidenschaftlichkeit



Abb. 27. Titelbild für das Buch „Die früh italienischen Dichter."
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 42.)

der Mienensprache tiefergehende Wirkung erzielt. Ein Anfangsstadium des Wahnsinns der Ophelia gestaltete Rossetti ebenfalls in Wasserfarben 1864 ohne psychologische Schlagkraft, voll naiver Innigkeit. Hier führt Laertes in rotem Ritterkostüm die seltsam scheinende Jungfrau aus der Nähe des sie erschreckt betrachtenden Königspaares. Der Farbenzauber und jungfräuliche Reiz des Aquarells „Ein Weihnachtslied" (1857—1858), das F. Murray besitzt, hat ein gleichnamiges Gedicht Swinburnes hervorgerufen. Eine junge Königin spielt auf einem Clavichord, während ihr zwei Hoffräulein ihre üppigen, kupfergoldigen Haarmassen strählen. Wir bewundern das Kostüm und den Stimmungsreiz des Werkes, doch scheint das Musizieren nicht recht mit solcher Toilettentätigkeit vereinbar. Auch zeigt der Gesichtsausdruck der Hoffräulein statt träumerischen Ernstes eine gewisse mürrische Erstarrung, wie sie häufig in der Physiognomik des Burne Jones auftritt.

Als Anreger bewährte sich Rossetti wiederum 1858 bei der Gründung des Hogarth-Klubs. Er rief ihn mit einigen Künstlern und Kunstliebhabern ins Leben und stellte selbst vorerst hier aus. Merkwürdig war die Anziehungskraft, die Hogarth, das Genie des Empirischen, auf die gänzlich antipodische Natur des Dichtermalers ausübte. Der Vater der englischen Malerei, der Fanatiker einer Gegenwartskunst, das Phänomen des zeitsatirischen Naturalismus erscheint die Kontrastnatur zu Rossetti, dem „sehnsuchtsvollen Hungerleider nach dem Unerreichlichen". Mehr und mehr hat sich in der Entwicklungsgeschichte der gesamten englischen Malerei der Idealismus sein Daseinsrecht gesichert. Er tritt nach vereinzelten Lebenszeichen in den Porträtklassikern, in Barry und Stothard, Blake und Füßli mit Rossetti klar in die Erscheinung, steigert sich in Burne Jones und kulminiert in Watts. Bestrebungen veristischer Art beginnen sich neuerdings an manchen Stellen, wie bei den Künstlern der Newlyn Gruppe zu äußern; aber das Wesen des Engländers kann sich nur zurückhaltend gegen solche Tendenzen verhalten. Die Präraphaeliten wurzelten, trotz ihres romantischen Hanges, fest im Studium der Natur. Aus diesem Gesichtspunkt durfte Rossetti Hogarth verehren, aber er, der Künstler der koloristischen Hyperbel, liebte ihn auch als den Maler. In einem Brief vom 15. Mai 1854 schreibt er unter anderem: „Ich halte die Farbe für eine ganz unentbehrliche Eigenschaft der höchsten Kunst. Sie ist die Physiognomie eines Bildes und kann wie die Form der menschlichen Stirn nicht vollkommen schön sein, ohne Güte oder Größe zu zeigen. Den Werken Hogarths würde ich niemals einen anderen als den allerhöchsten Platz zuzuweisen wagen, trotzdem ihre Farbe sicher kein hervorstechender Zug ist. Ich muß jedoch hinzusetzen, daß Hogarth-Farbe selten anders als angenehm auf mich wirkt, und daß ich persönlich ihn fast einen Koloristen nennen möchte, trotzdem er nicht auf Farbe ausgeht."

Obgleich er seiner Herzenskönigin Elizabeth Siddal unverbrüchlich bis zu seinem Tode die Treue wahrte, konnte sich sein Künstlerauge niemals dem Zauber weiblicher Schönheit verschließen. Im Theater zu Oxford hatte die königliche Mädchenerscheinung der Miß Burden unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht. Mit ihrem rotbraunen Haar, ihren mächtigen tiefblickenden Grauaugen, der klassischen Nase und dem üppig gewölbten Mund glich sie einer jonischen Griechin. In ihr fand Rossetti fortan den höchsten Schönheitstypus des Weibes. Während seines ganzen Künstlerschaffens blieb sie, auch als Gattin William Morris', das Modell, das wie Rubens' Helene Fourment, wie Böcklins Angela Pastucci in immer neuen Formen aus seiner Bilderwelt blickte (Abb. 24, 25, 26).

Im Herbst 1859 sah Rossetti in London auf der Straße ein reizendes Mädchen, das Nüsse knackte und die Schalen nach ihm warf. Sie mußte ihm für das kleine Ölbild „Bocca bacciata" (1859), das F. Murray gehört, sitzen. Es wurde eines jener Frauenhalbbildnisse, das wie verwandte Gemälde des venezianischen Cinquecento die volle Daseinsruhe gesunder Körperschöne ausatmete. Kein seelischer Grundton regt sich in diesem lieblichen Antlitz mit den welligen, goldenen Scheiteln und den frischen, saumlosen Lippen. Sie trägt reichen Filigranschmuck um den Hals und eine Rose am Ohr. In den schlanken Händen hält sie eine Blume, und auf der Brüstung vor ihr liegt eine Melone. Die Fleischtöne haben eine gewisse grünliche Unterfärbung, aber die feine

Modellierung macht es alten vlämischen und deutschen Schöpfungen ähnlich. In der „Bocca bacciata“ haben wir eine Übergangsschöpfung, die aus der mittelalterlichen Entwicklungsphase Rossettis in die Periode seines weiblichen Schönheitskultes überleitet.



Abb. 28. Die Gartenlaube.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 42.)

Die kurzen Ehejahre von 1860—1862 waren besonders arbeitsreich. Malereien für private Kunden, und Entwürfe für Glasfenster nahmen ihn stark in Anspruch. Der Tod eines seiner besten Käufer, der bereits große Summen auf neuzuschaffende Werke angezahlt hatte, warf bald den Schatten der Sorge in sein Heim. Er wurde gezwungen, Angefangenes zu vollenden, neue Darstellungen konnten nicht erledigt werden. Solche Existenzschwierigkeiten begleiteten sein gesamtes Künstlerdasein, sie entstanden meist



Abb. 29. Die Borgia-Familie.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 42.)

als natürliche Folgen einer undisziplinierten Geschäftsführung. Seine Stimmung vermochten sie niemals nachhaltig zu beeinflussen; denn Poetenträume schützten ihn wie ein unsichtbares Königreich. Poetische, legendarische, testamentarische Ideen befruchteten, einander ablösend, seine Malertätigkeit. Die Geschichte von der Treue, die bis in den Tod geht, fesselte ihn für das Ölbild „Burd Alane“ (1861). Er schuf jedoch nicht wie Windus ein ergreifendes Genrebild von der demütigen Magd in Pagenkleidern, er malte nur die Studie einer Frau, die mit einem Blütenzweiglein gegen eine Brüstung lehnt. Der „Liebesgruß“ (1861) schildert das holde Duo eines sich in zarter Hingebung küssenden Liebespaares, in dessen Nähe die Lautenmusik eines Engels erschallt. Dieses Ölpaneel lieferte auch die Titelbildgruppe für Rossettis im Jahre 1869 erscheinenden Gedichtband „Frühitalienische Dichter“ (Abb. 27). Er wurde beim Verleger Ruskins herausgegeben und erwarb Rossetti viele Freunde. Ein Aquarell „Die Gartenlaube“ (1857) (Abb. 28) zeigte eine stolze Jungfrau in mittelalterlichem Gewand, die aus einem langgestielten Kelchglas schlürft. Sie hat ihre Gießkanne neben sich gestellt, und die Dienerin, die ihr auf einem Tablett eine volle Flasche reicht, scheint sie während ihrer gärtnerischen Arbeiten erfrischen zu wollen.

Schon im Jahre 1851 war eine Lucrezia Borgia in Rossettis Kunst aufgetreten. Vorerst hatte sie der Maler auf dem Bilde „Die Borgia-Familie“ (Abb. 29) als Tochter



Abb. 30. Lucrezia Borgia.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 43.)

des Papstes Alexander IV. als kunstbegeistertes, in früher Fülle erblühtes Weib dargestellt. Sie spielt die Laute, zu deren Tönen zwei Kinder tanzen. Aber während dieses scheinbar harmlosen Treibens ist die Luft voll erotischer Schwüle. Die üppigen Reize des Mädchens, die ein tiefer Halsausschnitt freigibt, haben inzestische Triebe bei Vater und Bruder wachgerufen. Den starken Vorwurf hatte sich Rossetti durch die Unfreiheit seiner Gestensprache und die dadurch hervorgerufene Schwerfälligkeit der Komposition verdorben. Er wiederholte und verbesserte dieses Aquarell später. Im Jahre 1860—1861 stellte er Lucrezia (Abb. 30) als Gattin des unglücklichen Krüppels, des Herzogs Alfonso von Biscaglia, dar. Sie hat ihm soeben den Gifttrunk gemischt und reinigt sich nach der schändlichen Tat die Hände. Ein Rundspiegel hinter ihr wirft das Bild des auf Krücken humpelnden Herzogs zurück. Alexander IV. führt ihn spazieren, „um das Gift in seinem System

gut festzusetzen". Im hellen Kleid mit mächtigen Puffärmeln steht die düstere Lucrezia steif aufgerichtet, eine Gestalt von der feierlichen Großartigkeit Feuerbachs. In späteren Jahren hat sie Rossetti in prächtigem, großgeblümten Kostüm, mit einer Haltung, in der eine Kurvenlinie schön anklingt, bloßem Hals und Armen und wallenden Haarmassen noch einmal dargestellt. In dieser Fassung betonte er das Verbrecherische des Ausdrucks. Er steigerte das psychologische Interesse, und verringerte die Monumentalität. Auch von dieser Komposition finden sich verschiedene Wiederholungen.

Während die griechische Mythologie für einen Künstler wie Watts zum ewigen Jugendbronnen wurde, hat sie den Durst Rossettis kaum gereizt. Aus ihr schöpfte Watts, der englische Tizian, drei Menschenalter hindurch Bildideen. Er holte sich die Psyche, die Ariadne, Aphrodite und die Grazien, später auch die Amorettenscharen für sein frohsinniges Farbencapriccio „Kleinigkeiten leicht wie Luft". Aus Homers Iliade schlug zu Rossettis Künstlerinstinkten der zündende Funken. Die Tragik der Untergangsstimmung in Priamus' Königshause ergriff ihn. Die geheimnisvolle Unterströmung, die seinen Romantikersinn lockte, war durch Kassandras Prophetie gegeben. Im Mittelpunkt des zeichnerischen Entwurfs „Kassandra" erblicken wir die unheilkündende Seherin. Sie hat Hektor vor seinem Auszug in die letzte Schlacht gewarnt und tauben Ohren gepredigt. Nun stößt sie den Kopf verzweiflungsvoll gegen die Mauer und zerreißt ihr Gewand. Von ihr aus durchströmt Bangigkeit die Eltern, die Krieger und selbst Helena, die Paris durch Liebesgetändel vor seinem Auszug vergebens beruhigen möchte. Eckig und unruhig wirkt der Linienzug der Komposition. Helena erscheint keineswegs als die sieghafte Schönheit, die so viel Unheil zu stiften vermochte. Eine Überlastung mit drückender Stimmung ist derart zum Ausdruck gebracht, daß der Schmerz der Todesgeweihten eher den Eindruck schwerer Übelkeit hervorruft. Auch Kassandra selbst steht gefährlich auf der Grenze des Erhabenen zum Lächerlichen, und nur in der markigen Gestalt des gepanzerten Hektor ist ein ritterlicher Typ gelungen. Auf diesem Bilde fehlt jede Raumtiefe, so daß es flach wie ein Relief wirkt. Des Künstlers Absicht, die Federzeichnung später groß in Öl auszuführen, scheiterte an der Unlust seiner Käufer für solche Vorwürfe. Man wollte von seinem Pinsel etwas anderes.

Im Jahre 1860 fand folgender Prospekt in England allgemeine Beachtung:

Morris, Marshall, Faulkner & Co.
Kunsthandwerker
in Malerei, Schnitzerei, Möbel- und Metallarbeiten,
8 Red Lion Square, Holborn, W. C.

Als Teilhaber der Firma waren F. Madox Brown, C. J. Faulkner (Mathematiker und Kapitalist), Arthur Hughes (Maler), E. Burne Jones, P. P. Marshall (Ingenieur und Maler), W. Morris, D. G. Rossetti und Philipp Webb (Architekt) aufgezählt. Das Aufblühen der Architektur und das dadurch bedingte Wachstum der dekorativen Künste wurde als Ursache des Unternehmens bezeichnet. Künstler, Gelehrte und Praktiker sollten in dieser Korporation zusammenwirken, um gegen möglichst geringe Kosten durchaus Erstklassiges zu bieten. Man erstrebte ebenso eine Verfeinerung als eine Popularisierung künstlerischer Anschauung. Die Firma lieferte alle Materialien, wie auch Rat für dekorative Zwecke. Die Lebenskräftigkeit der Neugründung erwies sich bald in der Selbstverständlichkeit, mit der dieser Faktor im englischen Kunstgewerbsleben zu funktionieren begann. William Morris wurde die Seele des ganzen Unternehmens. Mit seinem Genie für alle technischen Verfahren, seiner Arbeitsenergie und praktischen Tüchtigkeit, mit dem glücklichen Zusammentreffen der Begabung als Maler, Dichter, Zeichner und Kunsthandwerker, und vor allem mit dem Enthusiasmus für seine Ideale, war er geschaffen, den zugkräftig arbeitenden Organismus in Gang zu erhalten. Durch Walter Scott hatte er als Knabe schon das Mittelalter lieben gelernt. Er hatte als Jüngling Essex nach alten Kirchenbauten durchstreift und in Oxford Rossettis Romantik mit Entzücken auf sich wirken lassen. Bei dem Bau des eigenen Heims, des Kelmscott House an der Themse, war ihm die Notwendigkeit einer würdigeren Dekorierkunst im gotischen Sinne

klar geworden. Er war glücklich, Rossettis Mitarbeit für die neue Firma zu sichern, und setzte ihm einen gewissen Geschäftsanteil für Entwürfe fest. Während Burne Jones und Madox Brown ihr Können weit eifriger und vielseitiger betätigten, beschränkte sich Rossetti auf Zeichnungen für Glasfenster. William Michael Rossetti schildert als Augenzeuge den Geist munterer Regsamkeit in der jungen Morris-Firma. Er sagt von Dante: „Geflügelt war sein Scherz, und laut und ansteckend das Gelächter seiner vollen Lippen. Er besaß das Geheimnis des Beherrschens und der Kameradschaftlichkeit.“ Dieser Ausspruch deckt sich ganz mit dem Urteil Christinas: „Wenn Dante Lust hatte, wurde er der Sonnenschein seines Kreises, und er hatte oft Lust dazu. Sein schlagfertiger Witz und Humor amüsierte, und seine Gutmütigkeit und Herzensgüte machten ihn uns allen teuer.“ Die Neubelebung des Katholizismus in England und das dadurch gesteigerte Verlangen nach pomphaften Dekors setzten Morris und seine Mitarbeiter stark in Tätigkeit. Man übertrug ihnen die Ausschmückung zweier neuen Kirchen. Für St. Martin's on the Hill in Scarborough entwarf Rossetti zwei Kanzelpaneele und mehrere Fenster. Er kehrte zu dem Motiv einer „Verkündigung“ (1861—1862) zurück, ohne das zitternde Nervenleben und die schlichte Feinheit des früheren Werkes zu erreichen. Die Jungfrau stellte er vor einer Lilienhecke mit dem Gebetbuch sitzend dar. Ein Engel mit ausgebreiteten Schwingen neigt sich über sie zur Mitteilung der bedeutsamen Botschaft. Störend wirkt die gedrückte Haltung der Maria, wie die unnatürliche Größe der heiligen Taube. Für zwei Spitzbogenfenster entwarf er einen „Adam“ und eine „Eva“. Sie zeigten die Menschheitseltern in ihrer Zusammengehörigkeit mit den Pflanzen und Tieren der jungen Schöpfung. Dichtes Blattwerk läßt ihre Nacktheit nur an manchen Körperstellen in leuchtendem rosa Fleischton durch das Grün hervorschimmern. Die Gestalt Adams steht unsicher und wirkt plump in den Umriß-



Abb. 31. Glasfenster-Entwurf für den Zyklus St. George und der Drachen.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 46.)



Abb. 32. Glasfenster-Entwurf für den Zyklus St. George und der Drachen.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 46.)

linien. In den kleinen Glascarreaus der übrigen Fensterfüllung hatte Rossetti das zierliche Ornament eines gekrönten Doppelblättchens verwendet. In sieben Bildern stellte er „Die Parabel vom Weinstock“ dar und gruppierte sie um ein Mittelstück der „Kreuzigung“. Ein französischer Kritiker rühmte den „Eindruck blendender und prächtiger Farbe, die samtartig und harmonisch leuchtet, und es den vlämischen Glasfenstern in gotischen Kathedralen anähnle“. Neun Entwürfe Rossettis, die er kreisartig gruppierte, schilderten „Das jüngste Gericht“. Am meisten bekannt ist der Zyklus der sechs Bilder für die Legende „Der heilige Georg mit dem Drachen“ (Abb. 31, 32, 33). Es war ein Lieblingsstoff des Künstlers, und er entwarf die Kartons mit dem kernigen Realismus der deutschen Holzschneider. Klar und bestimmt wird das Thema auf dem ersten, fünften und sechsten Bilde veranschaulicht. Das zweite Bild, „Das Ziehen des Todesloses“ wird nicht recht deutlich. Überladen und von archaistischer Steifheit erscheint das vierte Bild, „Der Kampf mit dem Drachen“. Innig und reizend bewegt muten die beiden letzten Bilder, die „Heimholung der Prinzessin“ und „Das Hochzeitsfest“ an. Es ist interessant, in der St. Georgs-Serie Burne Jones', die wenige Jahre später als Ölgemälde für den Speisesaal eines Künstlers in Witley entstand, die neuen Bahnen zu beobachten, die der einstige Schüler Rossettis einschlug. Er hatte sich von seiner Italienfahrt den Kanon der Florentiner Quattrocentisten, das Aufreihen von Personen, die Eurythmien Ghirlandajos nach England heimgebracht. Eine besonders glückliche Leistung Rossettis wurde sein Entwurf „König Renés Honigmond“ (1862), den Birket Foster für ein Paneel in seinem gotischen Kabinett bestellte. Es ist ein fein gezeichnetes Bildchen, das den Reiz historischer Kostümierung mit der höchst anmutigen und innigen Darstellung eines Kusses verbindet. Der sizilianische Fürst raubt ihn seiner holden

Liebsten während ihres Orgelspiels. Die dunklen Körpersilhouetten heben sich in reiner Kontur von einem hellen Hintergrund.

Wiederum glückte die Darstellung der Liebesleidenschaft auf dem Aquarell „Paolo und Francesca" (1861) (Abb. 34). Hier griff der Künstler auf ein früheres Werk zurück und tat sich jetzt in vollen Farbenakkorden genug. Paolo in prangendem Purpur, Francesca in Grün, rote Rosen auf dem Boden, eine rötliche Laute an der Wand und ein sonniger Landschaftsausschnitt klingen in symphonischem Forte zusammen. Von kunstgewerblichen Beiträgen Rossettis ist auch noch der Entwurf einer „Bergpredigt" zu nennen, der als Gedächtnisfenster für Miß Polidori in der Christ Church in London 1869 zur Ausführung kam. Auch ein lichtes Aquarell „Der gekrönte Christus"



Abb. 33. Glasfenster-Entwurf für den Zyklus St. George und der Drachen.
(Mit Erlaubnis von W. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 46.)

wurde für ein Fenster angefertigt. Mehrere Versuche zur Darstellung biblischer Themen aus jener Zeit der Mitarbeit für kunstindustrielle Zwecke sind noch in den Händen verschiedener Privatbesitzer.

Als Illustrator verwertete Rossetti sein Können aufs neue für zwei Gedichtbücher der Schwester Christina. Zwei Holzschnittvorlagen für den Band „Koboldmarkt" (1861) zeigen ihn als Nachempfinder neckischer und idyllischer Züge. Der Entwurf für das Titelbild „Die langen Stunden gehn und kommen" (1865) zu dem Buch „Des Prinzen Fahrt" (Abb. 35) brachte die sehnsüchtige Rossetti-Note stark zum Ausdruck. Das Motiv intensiven Verlangens, das er hier in der schmachtenden Pose der Prinzessin anschlug, hat seitdem ein nicht endenwollendes Echo in der Kleinkunst hervorgerufen. Es hallt ebenso wider in den bizarren Linienspielen Beardsleys, wie in den Kleinplastiken Vallgrens, im Schmuck Laliques und in den dekorativen Motiven Eckmanns und Christiansens. Es

erscheint wie eine Gegenproklamation sentimentaler Gefühlsbedürfnisse in einer Zeit rationalistischer Denkweise.

Schmerzliche Erinnerungen vertrieben Rossetti nach dem tragischen Tode der Gattin aus der Wohnung 14 Chatam Place. Das Tudor House, 16 Cheyne Walk, in dem reizenden Vorort Chelsea an der Themse bot seinen Künstlerneigungen die erwünschte Wohnstätte. Hier war reichlicher Raum, ein geräumiges Atelier, zu dessen Fenstern die Bäume hereinhingen, ein prächtiger Naturgarten mit verfallenen Statuen und die pittoresken Reste eines einstigen Königsbesitzes. Hier wob die Romantik solchen Stimmungszauber, daß Rossetti nicht widerstehen konnte und die etwas dekadente Herrlichkeit gegen hohe Miete erwarb. Die Gesellschaft der befreundeten Dichter Swinburne (Zeich-



Abb. 34. Paolo und Francesca.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 47.)

nung Abb. 36) und George Meredith, die als Hausgenossen Zimmer von ihm abmieteten, war ihm hoch willkommen. Aus Italien erkundigte sich auch Ruskin, ob er zu ihm ziehen könne. Er schrieb: „Ich bin jetzt besser imstande, Ihre großen Geisteskräfte zu fühlen und bedarf besonders der Güte, mit der sie gepaart sind.“ Dieser Plan zerschlug sich jedoch. Die Ausstattung des Tudor House verschlang große Summen, weil er mehr und mehr Sammlerneigungen huldigte. Eine Leidenschaft für japanische Farbendrucke und blaue Porzellane, für kostbare Möbel und Kaminverkleidungen, wie für allerlei seltsames Hausgetier verlangte beständige Geldopfer. Er suchte mit seinem Freunde, dem Maler Whistler, im Ankauf japanischer Prachtstücke zu rivalisieren und weckte den Geschmack für solchen Besitz in England. In Rossettis Garten und Zimmern tummelte sich eine vollkommene Menagerie. Er hielt sich Hunde, Vögel, abwechselnd ein Zebu, ein Känguruh, ein Reh, ein Gürteltier, einen Igel, allerlei Amphibien und Nagetiere. In einem der zärtlichen Briefe an seine Mutter, die „gute Antike“, nannte er ein Beuteltier „eine Freude, einen Triumph, ein Entzücken, einen Wahnsinn“. Allingham erzählte von einer Gesellschaft, bei welcher es auf einem Tischaufsatz prangte, plötzlich jedoch heruntersteig und eine Kiste teuerster Zigarren als Beute erkor. In einem benachbarten Hause zitterte man eines Tages vor Teufelserscheinungen, weil sich das Gürteltier aus Rossettis Garten einen Gang bis in die Küche gegraben hatte. Ein Waschbär, der nach beendetem Winterschlaf aus einer Schublade plötzlich Töne hören ließ, flößte den Schrecken einer Geistererscheinung ein. Große Herzensgüte, aber auch der Hang für das Absonderliche verrieten sich in diesen Liebhabereien des Künstlers. Allerhand seelische Verfinsterungen, zu denen der sensible Mann von früher Jugend neigte, begannen sich jetzt oft einzustellen. Er verstärkte sie durch spiritistische Experimente und Beschäftigung mit okkultistischen Problemen. Gerade jetzt, in der Vollzeit seines Schaffens, ahnte er noch nicht, wie gefährlich er dadurch einem friedlosen Lebensabend vorarbeitete.



Abb. 35. „Die langen Stunden gehn und kommen.“
Illustration für das Buch „Des Prinzen Fahrt.“
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 47.)

III.

Am Anfang der 60er Jahre trat Rossettis Kunst in eine neue Entwicklungsphase. Er wurde der Darsteller des schönen Weibes, der Renaissancekünstler statt des Gotikers. Es war nicht mehr die Marienjungfrau oder die sündige Isolde und Francesca, die er aus dem Dunkel der Vergangenheit wachrief, er verwertete ein Jahrzehnt lang sein reifstes Können zur Wiedergabe einiger schöner Modelle seiner Bekanntschaft. In vereinzelten Fällen wollte er nur der Interpret reiner Körperschönheit sein, meist malte er Ausdrucks-

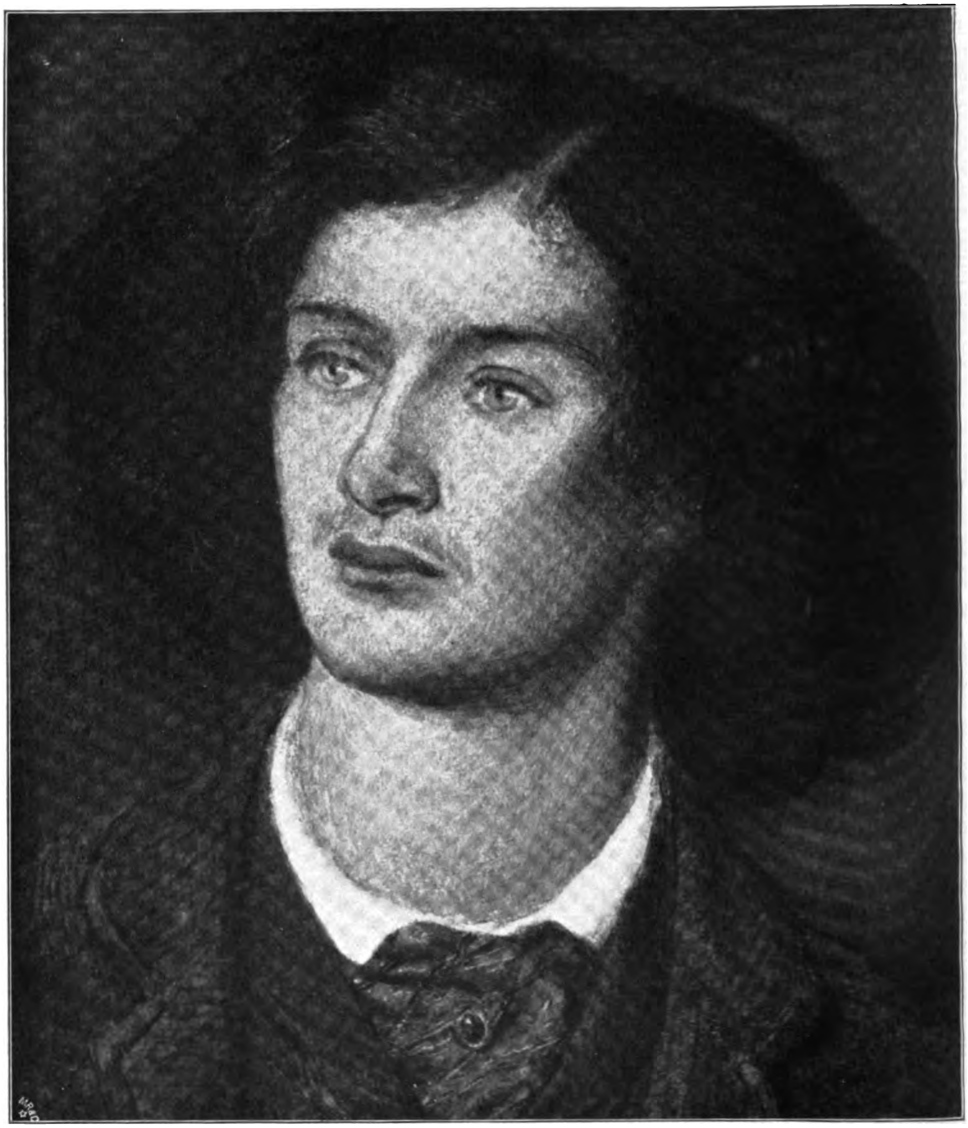


Abb. 36. Robert Swinburne.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 49.)

formen seiner Poetenvision. Wiederum bereicherte Rossetti die englische Kunst um eine neue Nüance. Es war vor und neben ihm eine glorreiche Reihe weiblicher Bildnismaler in England am Werk gewesen. Hogarth hatte pulsendes Leben auf die Leinwand gezaubert und den Frühlingsduft des Rokoko darüber gehaucht. Reynolds hatte die Damenwelt seiner Tage mit dem ihm eigenen geschmacksgeläuterten Realismus in allem Pomp italienischer Altmeisterkunst verewigt. Gainsborough war der Van Dyck der Schönen geworden. In Romney hatte sich antikes Formgefühl mit koloristischer Verzärtelung in den Dienst der Salonbeherrscherinnen gestellt. Hoppner war der berufene Darsteller des sinnigen Preziösentums gewesen, und Opie hatte mit kräftigem Altmeisterkolorit der denkenden Frau gehuldigt. Während Rossetti schuf, waren klassische Meister wie Watts, Millais und Richmond am Werk, und trotz solcher Rivalen gelang es ihm, der



Abb. 37. Weibliche Kopfstudie.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 52.)

keineswegs der Porträtmaler sein wollte, neuen Ruhm für die Bildniskunst Englands zu gewinnen. Manches Porträt Rossettis wurde die zuverlässigste Naturabschrift, aber meist gestalteten sich seine Bildnisse zu poetischen Genrebildnissen oder Traumerscheinungen. Immer empfand der Maler durch das Medium des Dichters. Er fand die Frauen mit den rührend madonnenhaften Zügen schön, und ebenso die mehr männlichen, streng klassischen Typen. Er liebte das Anmutvolle, das Majestätische, das Sphynxhafte, vor allem immer das Seelische. Die Herzen seines Publikums wußte er sich ebenso durch rein Gefälliges wie durch Mysteriöses zu gewinnen. Jede gelungene Neuschöpfung bedeutete eine Sensation der Londoner Ausstellungen. Er schuf Lieblinge

für den populären Geschmack und Leckerbissen für die Ästheten. Das Frauenideal, das sich für den Kunstcharakter Rossettis als Typ herausstellte, hatte tiefgründige Augen und hochschwellende Lippen, die ohnegleichen in der Kunstgeschichte waren. Es besaß die welligen Haarmassen Palmas, die schlankfingerigen, nervösen Hände Botticellis, die breiten Backenknochen Verrocchios und den kräftig hochstrebenden Hals Piero della Francescas. Aber der englische Pinseltroubadour ist weit reicher an Nüancen als ihn eine oberflächliche Beurteilung wähnt. Eine Durchmusterung der Galerie seiner Modelle zeigt, daß Rossetti sich durchaus nicht nur auf diese eine Formel einschwor. Treu wie er sich als Mensch gegen das Weib seiner Liebe, Elizabeth Siddal, bewiesen hatte, war er auch in seiner Kunst gegen die Frauen, die ihn als Modell fesselten. Er malte diese Auserwählten in zahllosen Variationen, meist in einer für das Inselland nie gesehenen Pracht des Farbenlebens, wie aus einem Rausch der Sinne und der Seele. Hier wagte er seine kühnsten Farbenprobleme in einheitlichem und trennendem Licht. Hier gelang ihm in einzelnen Beispielen eine sonst nie erreichte Duftigkeit und Modellierung des Frauenfleisches. Man hätte bei der südländischen Blutmischung Rossettis erwarten können, daß er den körperlichen Reizen der Frau ein Hoheslied in Farben widmen wollte; aber das Gesamtwerk weist nur ein einziges Mal die Darstellung eines nackten Frauenleibes auf, und ebenfalls nur an einem Beispiel eine völlig entblößte Büste. Nichts finden wir bei ihm von dem Aktenthusiasmus der Tizian und Veronese. Der freie Hals ist typisch für seine Frauen, obschon er auch ihn häufig mit allerlei Schmuck bedeckt, und selbst die nackten Arme sind als seltene Proben seiner Fleischmalerei zu nennen. Immer geht Rossettis Absicht auf die Verkörperung einer starken Sehnsucht nach erlösender Offenbarung. Nicht das Wunderbare, was Ibsens Nora sucht, den Ahnungstraum von Hölderlins Diotima, von Maeterlincks Maleine träumen auch sie. Sie sind Seelenzustände der Menschheit, Gefühlssynthesen der suchenden Frauenpsyche. In den wenigen Porträts der „Bocca bacciata“, der „Geliebten“, der „Lillith“, „Herzlieb“, „Helena von Troja“, wo er nur die Verherrlichung des Sinnlichschönen anstrebte, ist er niemals gestreift von hetärischem Geiste, ihn hat kein Hauch französischer Gefühlsperversität berührt. Es heißt die feinste Seite seiner Natur mißverstehen, wollte man ihn als den Maler des Sinnenrausches feiern. Trotz seiner Empfänglichkeit für Frauenschönheit ist sein Empfinden keusch. Er hatte der Auserwählten seines Herzens mit verzehrender Erotik in seinen Poesien gehuldigt, keines seiner Bilder erreicht die Sinnenglut einzelner Sonette, wie „Der Kuß“, „Höchstes Hingeben“, „Ihre Gaben“. Die schönen Modelle wechselten in Rossettis Atelier (Abb. 37 und 38), und dennoch blieb für sein Verhältnis zum Weib das Wort charakteristisch, das er als Einundzwanzigjähriger aus Paris an den Bruder schrieb. Er schilderte ihm die Eindrücke des Cancans und schloß: „Ich beichte und bekenne Dir, William (leise Dir ins Ohr), daß solche holden weiblichen Grillen ...... naturgemäß keine meiner Leidenschaften sind.“ Auch ist der Ausspruch seines Bruders hier zu zitieren: „Er hatte eine konstitutionelle Gleichgültigkeit oder tatsächliche Abneigung gegen alles, was nicht künstlerische oder imaginäre Wirkung übte.“ Neben den heißatmigen Gestalten, deren sich Watts zuweilen für seine Ideenbilder bediente, erscheint Rossettis Frauenmalerei verzärtelnd, die feminine Kunst eines Schwärmers. Er vermochte Frauenbildnisse zu schaffen, in denen er sich, wie in der „Geliebten“, der „Monna Vanna“, der „Venus Verticordia“, mit der gesättigten Daseinsfülle venezianischer Klassiker gab. Meist blieb er der Engländer, den ein puritanisches Nationalempfinden schulte. Das Dogma Ruskins ist auch in ihm lebendig: „Die höchste Glorie des menschlichen Körpers ist ein niedriger Betrachtungsstoff im Vergleich zu dem ihm innewohnenden Gemütsleben und seiner Charakterkraft. Der Gliederglanz einer Aphrodite verblaßt neben der himmlischen Form einer griechischen Göttin mit Madonnenstirn.“ Es ist auch gar nicht zu leugnen, daß Rossettis Zurückhaltung auf das Konto einer immerhin beschränkten Begabung als Maler zu rechnen ist. Er war nicht der Meister seines Handwerks wie die klassischen Zunftgenossen. Er besaß keineswegs die Souveränität in der Wiedergabe des Körperlichen wie Tizian und Tintoretto. Es hieße den Großen unrecht tun, wollte man Rossetti neben sie stellen;

aber seine künstlerische Wertschätzung muß aus dem Gesichtspunkt seiner Doppelbegabung als Maler und Dichter und aus seiner initiatorischen Kraft formuliert werden.

Zur Darstellung des Weibes bedurfte Rossetti meist eines pomphaft aufhöhenden Dekors durch Kostüm und Milieuausstattung, der dem der Luxusporträts venezianischer Hochkunst nicht nachstand. Daher bewunderte er in seinen Briefen Burkmaier besonders wegen seines „dekorativen Überflusses". Ein Magazin prächtiger Stoffe und Schleier, erlesener Kleinodien, aparter Musikinstrumente und Kleinkunstgeräte läßt sich aus dem Beiwerk seiner weiblichen Bildnisse herstellen. Das gleiche ästhetische Raffinement, das in den Räumen seines Malerheims waltete, kennzeichnet sich auf seinen Frauenbildnissen. Ein Federfächer, ein schneckenförmiger Filigranhaarschmuck mit Perlenbesatz, allerlei Halsketten und Kolliers und ein herzförmiges Kristallmedaillon wiederholen sich als Ziermotive. Die Ärmel fallen in mächtigen Bauschen, zuweilen zeigt der Gewandstoff die schmalen Faltenrücken und breiten Faltentäler Veroneses, zuweilen das nervöse Gekräusel ferraresischer Meister. Immer wählte Rossetti Halbfigurenbilder. Er schloß dadurch das Handelnde aus und bevorzugte Zuständliches. Wie bei den florentinischen Quattrocentisten wurde naturalistischer Schmuck verwendet. Verschwenderisch schaltete er mit Blumen, denn weibliche Wesen und Blüten gehörten ihm zusammen. Er konnte sich mit Heliogabalus' Verschwendung gärtnerische Sendungen für ein Bild bestellen und empfing für seine „Venus Verticordia" von drei Freunden Zuschickungen von Körben voll blühenden Geißblatts. Für Rossettis Frauen ist auch meist ein leichtes Neigen des Kopfes charakteristisch, wie es Lotto für seine melancholischen Menschenbildnisse liebte. Diese Neigung steigert er, wie es Botticelli zuweilen tat, hin und wieder bis zu einem unliebsamen Zusammengedrücktsein des Oberkörpers. Die Köpfe erscheinen unerträglich belastet. Es wird, wie bei der „Römischen Witwe", der „Mariana", der „Pia", dem „Meereszauber" eine Geknicktheit und Unfreiheit in die Formgebung gebracht, die den deutschen Geschmack abstoßen. Das häufige Auftreten gerade dieses Zuges in der neueren englischen Malerei beweist, daß solche Pose jenseits des Ärmelkanals natürlicher erscheint. Seit dem Wirken der Präraphaeliten ist dem Volk, dem einst Hogarths Rokokograzie und Reynolds reife Linienschönheit genug taten, eine neue Ästhetik anerzogen worden, die das Unzuläng=



Abb. 38. Miß Herbert.
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 52.)

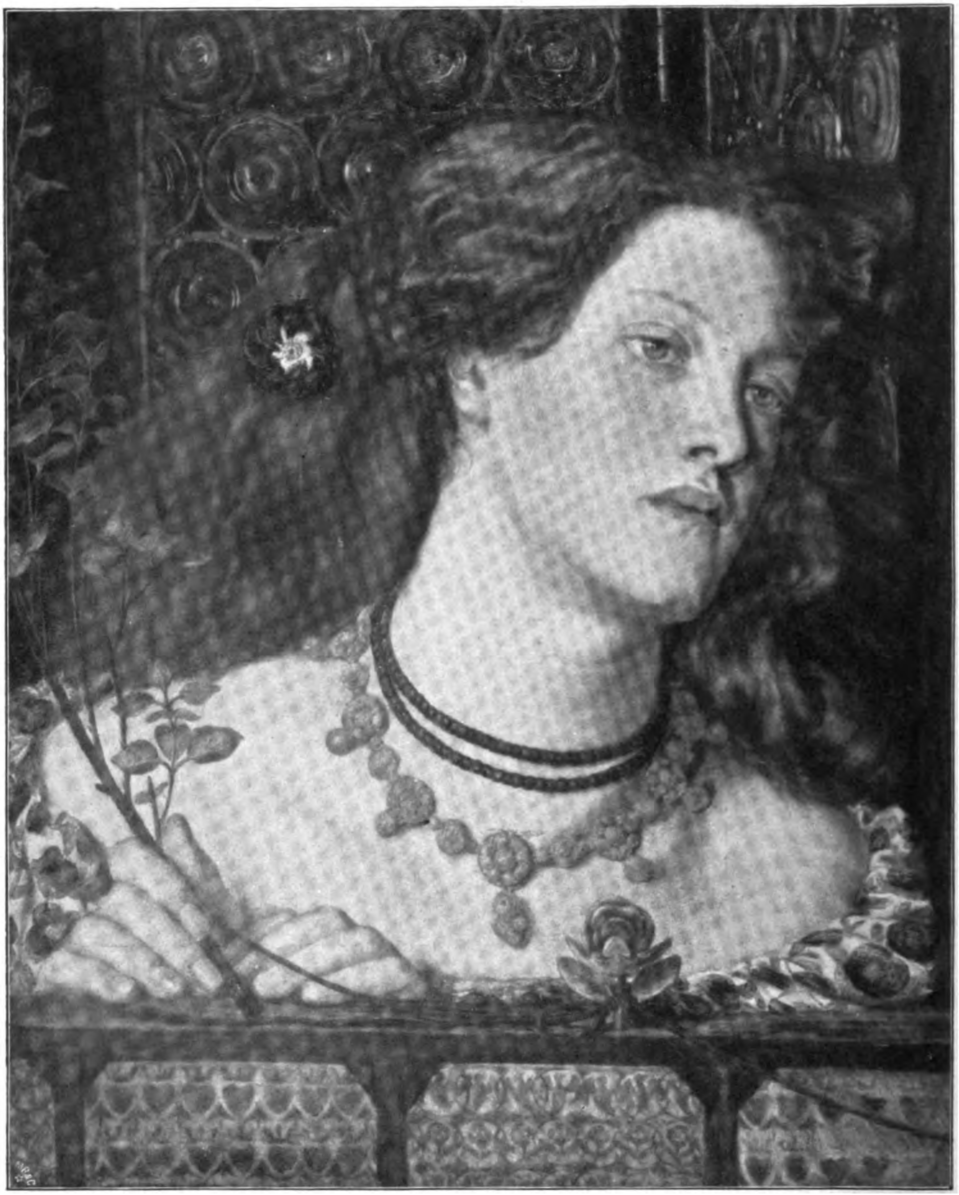


Abb. 39. Schön Rosamund. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 56.)

liche zum Ereignis macht. Wer allerdings gewisse Möbelformen des englischen Home in Betracht zieht und das dadurch bedingte Anlehnen und Kauern schlankgliedriger Körper, wird solche Anglicismen verständlicher finden. In Rossettis Kunst beeinträchtigen sie sein Hochrenaissanceempfinden. In dem kleinen Paneelgemälde „Regina Cordium" (1861) erkennen wir Elizabeth Siddal wieder. Er malte sie hier in Halbfigurdarstellung über eine Brüstung blickend. Sie hat die eine Hand aufgelegt und hält ein purpurnes Stiefmütterchen. Ein paar Korallenschnüre schmücken den Hals, und an einem feinen Goldkettchen hängt ein Herz, das den Bildnamen wie ein Echo widerklingt. Zu dem Konzert des braunroten Haares und der roten Korallen ist ein Goldhintergrund gewählt, und in der Detailsorgfalt

erscheint Van Eyck vorbildlich. Zu voller Geltung kommt hier die eigenartige Traumschwere des Gesichtstyps von Rossettis Herzenskönigin. Solches Bild ruft Ruskins Wort in Erinnerung, der in seiner Hochzeitsgratulation an Rossetti geschrieben hatte: „Ida (der Name der Heldin in Tennysons Dichtung „Die Prinzessin“, den sich Ruskin zum Kosenamen für Elizabeth Siddal gewählt hatte) sollte sehr glücklich sein, wenn sie sieht, wie-



Abb. 40. Joan of Arc. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 57.)

viel schöner, vollkommener und zarter Sie sie zeichnen als irgendeine andere. Sie heilt Ihre schlimmsten Fehler, wenn Sie sie nur anschaun.“ Das Bildchen, das jetzt Arthur Severn gehört, war vorerst in Ruskins Besitz gegangen. Er verlor jedoch bald den Geschmack an der Zusammenstellung „mahagonifarbenen“ Haares mit Korallenperlen. Noch zwei andere Frauenbildnisse finden sich unter der Bezeichnung Regina Cordium in Rossettis Werk. Das eine stellt die Frau des Freundes Heaton dar, und das zweite eines seiner wichtigsten späteren Modelle, die schöne Alexa Wilding. Auch das reizende

Modell des „Bocca bacciata"-Bildes wurde in ganz ähnlicher Fassung als „Schön Rosamund" (1861) (Abb. 39) gemalt. Hier ist der Oberkörper ein Stück höher über die Brüstung hinausgerückt, so daß mehr von der prachtvollen Büste sichtbar wird. Auch sind beide Hände sichtbar, und das wellige Haar ist am rechten Ohr durch eine Flechte gerafft



Abb. 41. Beata Beatrix. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 58.)

und mit einer Blume geschmückt. Ihre Finger halten einen Rosenzweig, und eine volle Blüte ist mitten auf der Balustrade befestigt. Schön Rosamund scheint mehr als Kind der Welt erfaßt, denn sie ist reicher mit Schmuck geziert. Sie hat sich außer zwei Korallenschnüren ein breites Filigranhalsband umgetan, und die Brüstung ist kunstvoll mit einer Flächenornamentik von gekrönten Herzen und Rosen dekoriert. Im Gegensatz zur Regina Cordium wendet sie sich nach links herausblickend aus dem Bilde. Der



Abb. 42. Das Liebesboot. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 62.)

Ausdruck hat auch hier den leichten Anflug des Träumerischen, Wehmutvollen; aber es ist mehr die vorübergehende Stimmung eines im Kern heiteren Gemütes, während die Regina Cordium von Jenseitsahnungen erfüllt erscheint.

Im Jahre 1862 entstand das Halbbild der „Jungfrau von Orleans" (Abb. 40). Es stellt sie in dem Moment dar, als sie zu Füßen des Heilandsbildes das Schwert küßt. Sie weiht sich durch diese Mission als Vaterlandserretterin. Die streng klassischen Züge des ernsten Jungfrauengesichtes sind von inbrünstigem Wollen erfüllt, das seinen Ausdruck

bis in die beiden Hände überträgt, die den Schwertgriff im Gelöbnis beteuernd umschließen. Das innere Leben dieses Bildes spricht seine beredte Sprache. Es büßt nichts ein durch die Sorgfalt der Detailbehandlung. Mit dem horror vacui einer archaisierenden Kunst ist jedes Teilchen der Bildfläche ausgefüllt. Die Freude am Dekorativen hat das schlichte Hirtenmädchen zu der Pomphaftigkeit einer Fürstentochter erhöht, der selbst, trotz ihrer Kriegeraufgabe, ein reicher Halsschmuck mitgegeben wurde. Die männliche Schönheit eines deutschen Modells, einer Frau Beier, gab dem Künstler die Idee seines Bildvorwurfs. Er wiederholte das Werk mehrere Male, auch einmal als Aquarell und schätzte es selbst sehr hoch ein.

Ein kleines Ölbild von besonderer Feinheit der Frauenschönheit und der Tonstimmung ist die „Helena von Troja“ (1863). Sie wirkt nicht wie die Heldenverführerin, deren Unwiderstehlichkeit den Völkerkrieg entfachte. Vielmehr erscheint sie von naiver Kindlichkeit mit ihren hellen Augen und blonden Lockenmassen. Ein lockeres Hausgewand hüllt ihre mädchenhaften Formen ein und gibt nur den Hals und ein Handgelenk frei. Mit zwei spitzfingerigen Händchen, die für Rossettis Frauen von besonderer Kleinheit sind, wie ihre Lippen ausnahmsweise schmal, hat sie ein Kristallmedaillon gefaßt. Im Ornament einer Fackel und der Andeutung von Flammen weist dieses Zierstück auf die Tragödie, deren Ursache Helena wurde. Der jetzige Aufenthaltsort dieses Bildes ist nicht festgestellt. Rossetti kam 1870 in seiner Balladendichtung „Troja“ auf den gleichen Vorwurf zurück.

Wenn wir heute die neue Britische Nationalgalerie, das Tate Museum, durchwandern, werden wir nur angesichts der Schöpfungen Watts' und Rossettis von elementaren Gefühlsmächten überwältigt. Die symbolischen Monumentalkompositionen des englischen Altmeisters und Rossettis Farbenmysterium „Beata Beatrix“ (1863) (Abb. 41) üben diesen Zauber. Inmitten all der formvornehmen Alltagsberichterstattung der englischen Kunst wirkt aus diesen Rahmen die Persönlichkeit. Sie dokumentiert sich bei Watts als die gedankenzwingende, bei Rossetti als die gemütsbewegende. Wie bildhauerische Statuen ragen die überlebensgroßen Gestalten Watts', eine fliehende Vision erscheint die Beata Beatrix. Sie hält uns um so intensiver, je mehr wir sie als transitorisch empfinden. Hier wurde eine mystische Potenz in Farben mitgeteilt, die ohnegleichen in der Kunstgeschichte ist. Nicht auf die Größe des Figürlichen, nicht auf die Mathematik der Komposition, nicht auf Zeichnung, Luft- und Lichtstudium ist hier die Wirkung gestellt. Wir befinden uns vor einem ganz schlichten Werk, das allein durch die psychische Macht des Zügischen und Koloristischen zu seiner Bedeutung emporwächst. Es ist das Halbfigurbild einer sitzenden jungen Frau im Hausgewand. Sie hat den Kopf vorgeneigt, die Lider geschlossen, die Lippen geöffnet. Das rotbraune Haar rollt in voller Woge den Rücken hinab. Die Hände sind auf ihrem Schoß leicht ineinandergelegt. Auf der Brüstung des Balkons vor ihr ruht eine Sonnenuhr. Eine Taube mit lichtem Glorienkreise ist von außen hereingeschwebt und trägt ihr eine Mohnblüte zu. Im Hintergrund schimmert ein Stadtbild, das in der Mitte auseinanderweicht, so daß das hereinflutende Morgenlicht eine natürliche Aureole um das Haupt des Weibes flicht. An der Straßenmauer links entweicht die Gestalt eines Genius, der dem auf der gegenüberliegenden Seite scheu weilenden Dante ein flammendes Herz in seiner Rechten zeigt. In den Zügen dieser Beata Beatrix erkennen wir Elizabeth Siddal. Die überirdische Atmosphäre des Bildes verrät, daß der Maler sie als dem Reich der Lebendigen schon entrückt empfand. Noch steht sie im Zauber all ihrer Persönlichkeit vor seinen Sinnen; aber der Ruf aus dem Jenseits ist zu ihr gedrungen. Durch die geschlossenen Lider hindurch erschaut sie bereits die Vision eines neuen Lebens, in das sie durch die Todespforte eingehen wird. Dieses Bild, das der Künstler zwei Jahre nach dem Hinscheiden schuf, summiert noch einmal all die Kraft seiner Leidenschaft für sie. Er bereicherte dieses Gefühl zugleich um die Schmerzensfülle, die ihm ihr frühes Ende bereitete. Eine Szene der Vita Nuova hatte ihn bereits 1856 zu der Darstellung angeregt. Mehrere Skizzen waren damals entstanden, deren eine eine hochbusig geschnürte Frau bereits in völlig gleicher Haltung wie die spätere Beata zeigte. Als Rossetti 1863 auf dieses

Thema zurückgriff, gehorchte er der Macht schmerzlicher Erinnerungen. Sein totes Weib lebte weiter mit ihm, und ihm widmete er dieses Farbenmemento. So ist seine Beata Beatrix das große Liebesmysterium geworden, dessen metaphysisches Farbenleben uns gewaltig ergreift. Irdische und himmlische Liebe haben diese Inspiration eingegeben, und weil der Dichter und der Maler gleichzeitig schufen, dringen ekstatisch erregende



Abb. 43. Lady Lillith. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 63.)

Schauer auf uns ein. Rossetti versetzt uns in den Zustand eines Trances. „Vor der Beata Beatrix und den gesegneten Initialen G. D. R.," sagt Gabriel Mourey, „habe ich mich durch das Gefühl unabwendbarer Ohnmacht bedrückt gefühlt, denn ich konnte in Worten die Wirrnis der Sensation nicht wiedergeben." Ein gutes Teil dieser Wirkung ist vor allem dem Kolorit zuzuschreiben. Wir fühlen ein symphonisches Crescendo grünlicher, rötlicher und goldiger Töne auf uns eindringen. Keine Lokalfarbe

klingt laut hervor, alles ist gedämpft und ineinander gewoben, das Grün des Kleides, der Purpur der Ärmel, das Rotbraun der Haare, die weißliche Mohnblume, die rötliche Taube und die rötliche Gestalt des Genius der Liebe. Gelbliche Lichtreflexe dringen von oben aus dem Hintergrund hervor und gleiten über die Scheibe der Sonnenuhr, die Taube, die symbolische Blume und die Hände der Beata. Dieses Werk war so ganz eine intime Beichte, daß sich Rossetti jahrelang, seiner sonstigen Gewohnheit zuwider, zu keinerlei Wiederholungen entschließen konnte. Einer seiner Hauptkäufer, Mr. Graham, vermochte ihn 1869 zu einer Kreidezeichnung und erst 1872 zu einem Ölbild zu bestimmen. Diesem fügte Rossetti zur Unterscheidung eine Predella mit einer Begegnungsszene des Dante und der Beatrix im Paradiese bei. Dieses Original befindet sich jetzt in Chicago. Der Künstler fertigte, da der Bann einmal gebrochen war, noch eine Reihe von Beata-Wiederholungen, ohne jemals die Höhe des Originals zu erreichen. Das Kunstmuseum in Birmingham hat die Vision angekauft, deren Hintergrund Madox Brown vervollständigt hatte.

Die rein sinnliche Schönheit des Weibes reizte den Künstler 1863 zur Vollendung



Abb. 44. Tristan und Isolde trinken den Liebestrank.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 64.)



Abb. 45. Venus Verticordia. (Copyright — J. Caswell Smith Gainsborough Studio — 305 Oxford St. London W.)
(Zu Seite 64.)

eines kleinen, besonders fein durchgeführten Ölbildes, das jetzt George Rae besitzt. Er wählte vorerst den Namen „Fazios Geliebte“ und taufte das Werk ein Jahrzehnt später als „Aurelia“ um. Eine Schöne in Halbfigur, die sich vor einem geschnitzten Elfenbeinspiegel auf prächtigem Samtsessel, die üppigen Haarmassen ordnet, ist der Vorwurf. Es galt hier dem Maler als höchste Aufgabe, die Lippen, die Haare und das Fleisch im Antlitz eines schönen Modells in höchster Naturwahrheit wiederzugeben. Er ließ das seelische Moment gänzlich unbeachtet.

Das große Grisaillefarbenbild „Das Liebesboot", das Rossetti Anfang der 60er Jahre (Abb. 42) und noch in später Zeit beschäftigte, war als Aquarell bereits ungefähr 1855 zur Zeit der Danteverzauberung entstanden. Es ist als Komposition so anmutig angelegt, daß sich verschiedene Besteller bis zu des Künstlers Tode um den Besitz dieser Schöpfung bewarben. Das reizende Sonett aus der Vita Nuova wird hier illustriert,

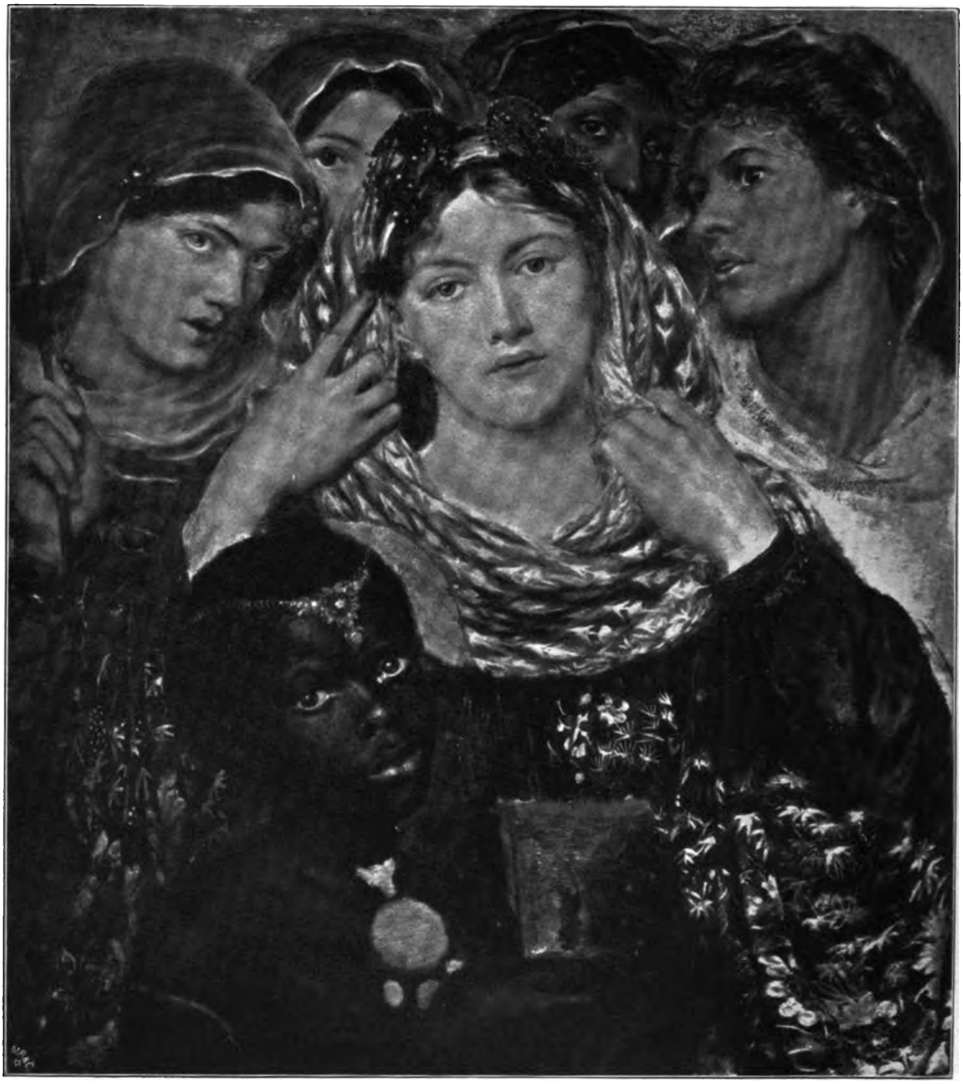


Abb. 46. Die Geliebte.
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 64.)

in dem Dante für sich und zwei seiner Jugendfreunde, in Gesellschaft ihrer drei Auserwählten, ein arkadisches Glück im Liebesboot erträumt. Es ist der Moment der Abfahrt gedacht. Zu dem jugendlichen Dante, dessen Formgebung durch das hochgestellte rechte Bein und die Gewandung besonders gefällig anmutet, steigt Beatrix in die Barke. Guido Cavalcanti geleitet seine Primavera die Stufen hinunter, und aus dem Boot begrüßt Lapo die Geliebte seines Herzens mit Willkommenswinken. Jugendliche Be-



Abb. 47. Herzlieb. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 67.)

gleiter auf der Landungsbrücke nehmen mit Musik und Tücherwehen Abschied von den Scheidenden. Trotz des Liebesmotivs erfüllte Rossetti seine Bildgestalten mit so melancholischer Schwere, daß sie den Nachen des Charon statt eines florentinischen Liebesbootes zu besteigen scheinen.

Die „Lady Lillith" (1864) (Abb. 43) zählt zu den weniger glücklichen Frauenbildnissen. Hier bediente sich Rossetti des gleichen Modells wie für die Aurelia. Er setzte die üppige Frau in einem lichten Kleid, das die Büste tief freigibt, in ein mit Rosen erfülltes Boudoir, in dem allerlei kostbare Geräte schimmern. Sie widmet sich an dem Toilettentisch vor dem Handspiegel der Betrachtung ihrer Haarmassen. Rossetti hatte

eine Lorelei malen wollen von der animalischen Pracht eines Palmatypes, doch seine männerumgarnende Lillith ist allzu schwerblütig geraten. Die Formgebung wirkt massig, und ihre großen Hände fassen automatenhaft. Er machte auch das Orchester seiner Farben durch flackernde Einzelmotive ruhelos. Nach dreijähriger Bearbeitung verkaufte er das Werk an Leyland, der es ihm später, zum Zweck einer Abänderung, zurücklieh. Wie andere Bilder verlor auch die Lillith durch eine ungünstige Umarbeitung und ist später nach Whimington in Delaware (Amerika) verkauft worden. Mehrere Aquarelle und Kreidezeichnungen des Bildes sind noch in England vorhanden. Ungetrübteren Genuß als das Ölgemälde, gewährt das dem gleichen Vorwurf gewidmete Sonett „Körperschönheit".

Aus 1867 stammt auch das Aquarell „Tristan und Isolde trinken den Liebestrank" (Abb. 44) mit dem mystischen Schimmer seiner leuchtenden Farben, die den fatalistischen Stoff so charakteristisch schildern. Es war in seinem ersten Entwurf als Sepia-Karton für ein Glasfenster, das die Morris-Firma lieferte, ausgearbeitet.

Auf der Höhe eines venezianischen Hochrenaissancebildes steht die „Venus Verticordia" (1864—1868). Sie entstand als Ölbild in größerem Format, als Kreidezeichnung und als kleineres Aquarell (Abb. 45), dessen Reproduktion wir zeigen. Auch hier wollte der Künstler das Verführerische des rein Weibschönen darstellen. In dem Ölbilde zeigte er die Venus in einer Fülle blühender Blumen, wie Botticelli seine Madonnen umgab, ehe der weltlusttötende Geist Savonarolas über ihn kam. Er hebt eine herrliche, völlig unbekleidete Büste durch einen Rahmen von Geißblatt und Rosen. Auf dem Aquarell sind die Blumen bis auf geringe Überreste fortgelassen, Venus allein tritt in die Erscheinung. In beiden Fassungen trägt sie den Apfel in der Hand, das Symbol der Genüsse, die sie zu bieten vermag, und hält einen Pfeil in der Rechten, als Zeichen ihrer gefährlichen Macht. Auf dem Ölbild hat sich ein schwefelfarbener Falter auf dem Pfeil niedergelassen, und eine Anzahl Insekten flattert in die gefährliche Nähe der Schönen. Die Venus Verticordia Rossettis siegt mit anderen Waffen als sein einstiges Ideal, seine Cor Cordium. Dennoch rinnt auch ihr kein Blutstropfen der lockenden Grazien Bouchers oder Lancrets in den Adern. Sie bleibt in ihrer Wesensart eine englische Schönheitsgöttin, die in der Formgebung mehr mit den robusteren Schwestern der Rubens und Veronese verwandt ist. Nichts wäre Rossetti peinlicher gewesen als ein Vergleich des Bildes mit der die Sinne umbuhlenden Kunst seines Vorgängers, des Mythologien malenden Engländers William Etty. „Ich glaube wirklich nicht, daß man das große Gemälde irgendeiner Ähnlichkeit mit dem Ettyismus, den ich verabscheue, beschuldigen könnte," sagte er. „Das Kleine hat sicherlich keinen Schatten davon. Ich hätte Verhüllungen irgendwelcher Art nicht anbringen können, ohne meine eigene Idee gänzlich tot zu schlagen." In dem Sonett an dieses Gemälde schildert Rossetti das Wesen seiner Venus Verticordia als doppelseitig.

> Sie bietet ihm den Apfel mit der Hand,
> Doch hielt ihr Herz am liebsten ihn zurück.
> Sie denkt an all das trügerische Glück,
> Das er im Anschaun ihrer Schönheit fand.
> Sekundenlang blickt noch ihr Auge mild, —
> Doch reicht sie erst die schicksalsschwere Frucht,
> Flammt es wie für den phryg'schen Knaben wild.
> Dann klagen Vogelstimmen in der Bucht,
> Um ihre Grotte stöhnt der Wogen Flucht,
> Und Trojas liebgeschürte Lohe schwillt.

Ein Hoheslied Salomonis wünschte Rossetti in dem Ölbilde „Die Geliebte" (Abb. 46) (1865—1866), das George Rae gehört, zu malen. Keines seiner Frauenbilder enthält eine solche Schönheitsauslese europäischer und orientalischer Frauentypen. Wir sehen die Braut, die soeben ihr holdes Antlitz dem Auserwählten entschleiert, im Kranze ihrer vier Dienerinnen mit einem Negerknaben. Das Bildkolorit ist voll strahlender Leuchtkraft wie kaum ein zweites Rossettis. Er hatte seine Absicht, es wie ein funkelndes

Juwel zu gestalten, erreicht. Das herrliche Grün des Brautkleides ist mit roten und goldenen Stickereien belebt. Ein perlfarbener Gaze-Kopfschal wird von einem ganz eigenartigen purpurnen Federschmuck am Scheitel befestigt. Die Gestalt der Braut hebt sich plastisch ab, doch erscheinen die Dienerinnen im Hintergrund allzu flach behandelt, so daß dem Bilde eine Tiefwirkung abgeht. Die Wiederholung des Werkes von 1873 verbesserte es sehr. Auf ihr tragen die beiden weiblichen Flügelfiguren blühende Zweige, die die Seiten des oberen Bildteils füllen. Auch ist im Vordergrund statt des Negerknaben ein Mulattenmädchen gewählt, um die goldene Vase voll blühender Rosen zu reichen. Unsere Abbildung gibt die erste Fassung wieder. Ein Ölgemälde, das vermutlich von seinem Besitzer der Nation geschenkt werden wird, ist „Das blaue Gemach" aus dem Jahre 1865. Es entstand aus dem Wohlgefallen an dem Modell, das Rossetti bereits für seine Lillith gesessen hatte. Hier ist eine musizierende Frau, in pelzgefüttertem, seegrünem Gewand, Türkisen im Haar, Kornblumen neben sich, vor den Hintergrund einer blauen Kachelwand gesetzt. Die Kombination grüner und blauer Töne war das Farbenproblem, das sich der Künstler gestellt hatte, und es führte ihn zu einer Bildwirkung von ganz eigentümlich mildem Reiz. Die laue Temperatur, die dieses Kolorit ausströmt, wird es nicht bedingungslos allen Beschauern genug tun lassen. Kenner haben es schon das beste Werk dieser zweiten Schaffensperiode Rossettis genannt. Dem Jahre 1865 entstammt das dritte Bild des Künstlers, das sich wie sein „Gefunden" und „Dr. Johnson" im Kostüm der Neuzeit nähert. Es erzählt nicht allzu deutlich in Aquarellfarben die Geschichte vom Ende einer Liebe. Dies wird dem englischen Verständnis durch den Bildnamen „Washing Hands" klargelegt, im deutschen Sinne bedeutet es ein „Erledigt". Wir sehen eine junge Schöne bei der wenig ästhetischen Prozedur des Händewaschens, während der



Abb. 48. Der Liebesbecher.
(Copyright — J. Caswell Smith Gainsborough Studio — 305 Oxford St. London W.)
(Zu Seite 68.)

aus ihrem Minneverhältnis entlassene junge Mann mit mürrischem Ausdruck den Weg zur Tür sucht. Ungemein zart im Ton und anmutvoll im Ausdruck ist das Frauenhalbbild „Bella Buona", an dem Rossetti 1865—1866 malte, und das er sieben Jahre später „Il Ramoscello" umtaufte. Hier lehnt eine Schöne gegen eine Brüstung und blickt



Abb. 49. Frau William Morris. (Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 70.)

mit einem Sehnsuchtsausdruck, der nicht aus allzu tiefen Seelengemächern aufsteigt, ins Weite. Das Weiß ihres schönen Halses und ihrer rundlichen Hände hebt sich fein von dem schiefergrünen Kleide. Eine gewisse bewegliche Grazie wird durch den Eichenzweig, den sie neckisch schultert, und eine Spitzengarnitur, die vom Haar zu den Schultern hinabgleitet, in das Bild hineingetragen. Es gehört zu der Sammlung Graham.

Neben allen solchen Darstellungen Rossettis, die das Weib meist wiedergeben, „nicht *wie es ist, nur wie sein Traum es schaut*", gehen einige Porträts seiner Familienmitglieder. Aus dem Jahre 1866 stammt ein Bildnis der Mutter, das wie alle Wiedergaben ihrer Persönlichkeit die Liebe des Sohnes spiegelt. Auch den feingeistigen Kopf der



Abb. 50. Mariana.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer. London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 70.)

Schwester Christina, den sie sinnend auf die Hände stützt, finden wir in einer großen Kreidezeichnung. Hier ist das „stereotype Lächeln" oder die „legitimierte Pein", die der Bruder etwas spitz in seinen Briefen erwähnt, nicht vergessen.

Unter die Masse von Genrebildern, auf die das bei den Engländern so beliebte Eigenschaftswort „süß" anzuwenden ist, zählt Rossettis kleines Ölbild „Herzlieb" (1867) (Abb. 47).



Abb. 51. Die Rückkehr des Tibul.
(Mit Erlaubnis der Autotype Company in London.) (Zu Seite 71.)

Es ist die Halbfigurdarstellung eines reizenden jungen Mädchens, die der Freude über den Besitz eines Halsschmucks Ausdruck gibt. Ihre Seele offenbart sich noch nicht in den Augen, aber das Armband, der Kopfputz in der aufgelösten Haarfülle und das reiche Gewand beweisen, daß ihr der Sinn für Äußerlichkeiten nicht fehlt. In der heutigen Kunst Englands finden wir in den weiblichen Genreköpfen Rylands und Hallés verwandte Schöpfungen. Plump in der Formgebung und unerfreulich durch mißvergnügten Gesichtsausdruck wirkt das kleine Aquarell „Monna Rosa" (1867) in Dreiviertelfigurdarstellung. Es entschädigt durch Vornehmheit der Auffassung und durch koloristische Delikatesse. In einem lichtgrünen, mit Goldfrüchten gestickten, bauschigen Gewand steht diese Schöne mit offenen rotbraunen Haaren und schneidet Rosen von einem in kostbarem Kübel üppig blühenden Bäumchen.

Ungetrübtes Wohlgefallen löst eines der glücklichsten Genrebilder des Jahres 1867 aus: „Der Liebesbecher" (Abb. 48). Ein junges Weib ist im Begriff einen kostbaren Goldbecher, in den bedeutungsvoll Herzornamente getrieben sind, an die Lippen zu setzen. Sie steht bis zu den Knieen sichtbar. Die Linke hat den Deckel des Gefäßes abgenommen, und sie zögert vor dem Trunk wie vor einer entscheidenden Tat. Ihr braunes Haar ist gescheitelt und rollt, nach Art quattrocentistischer Frisur, in breiter, nach innen umbiegender Welle zu dem Hinterkopf empor. Zahlreiche dünne Goldkettchen schimmern in der Haaragraffe, im Halsschmuck und den Armbändern. Ein breitgliedriger Renaissancegürtel legt sich um die Taille und hängt in langem Ende, das wahrscheinlich zur Befestigung des Fächers diente, über den Rock hinab. Die Purpurfarbe des weitärmeligen Gewandes wird durch den weißen Batist am Vorstoße des Halsausschnittes und in den



Abb. 52. Rosa Triplex. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 72.)

Ärmelpuffen gehoben. Besonders reich ist die Wandfläche des Hintergrundes mit einem breiten Streifen köstlicher Leinwandstickerei und einer darüber gesetzten Reihe getriebener Bronzeteller dekoriert. Mehrere Aquarellwiederholungen des Künstlers beweisen seine Freude an diesem Werk.

Rossettis „Sibylla Palmifera", die er 1866 begann und 1870 vollendete, gestaltete sein Ideal ernster Frauenschönheit. Im Gegensatz zu dem sinnlichen Reiz der Lillith wünschte er hier die Macht des Gemüts zum Ausdruck zu bringen. Zu diesem Zweck wählte er auch die bedeutungsvolle Benennung. Auf dem Thron sitzt die Sibylle mit den klassisch lieblichen Zügen der Alexa Wilding, die dem Künstler zu einer Reihe der beliebtesten Werke ihr Antlitz lieh. Sie hebt in der Rechten die Palme empor. Ein purpurnes Gewand wallt herab, und von dem kastanienbraunen Haar fällt ein tiefgrüner Schleier über die linke Schulter. Vor ihr brennt ein Räuchergefäß und eine Lampe, die zwei Falter umschweben. Sie sitzt in einem Tempelraum vor einer reliefgeschmückten Marmorwand, wie Mazzolini sie grell aus seinen Bildern leuchten ließ. An diesem Werk hatte der Dichter mitgeschaffen und die Züge des Modells für seine Absichten gewandelt. Auch in einem Sonett legt er den geistigen Inhalt des Bildes klar und sagt von dem Blicke der Sibylla Palmifera:

Sie hat das Auge, das wie ein Gebot
Durch Meer und Himmel Sehnsuchtsqual entfacht,
Und das zum vorbestimmten Sklaven macht,
Wem sie im Raum des Alls die Palme bot.

Die „Monna Vanna" (1866) Rossettis, die er ursprünglich als „Toilettenbild" plante, gestaltete sich unter seiner poetisierenden Denkweise zu einem weiblichen Halb-

porträt, das die Beschaulichkeit der venezianischen Existenzmalerei mit der ihm eigenen melancholischen Note ausstattete. In diesem Werk stand der Maler auf der Höhe eines Renaissancekünstlers. Er benutzt sein Wilding-Modell für ein pomphaft geschmücktes Frauenbild. Wiederum wurde die Halbfigurdarstellung gewählt und auf die Pracht der Kostümierung besonderer Wert gelegt. Sie trägt das wellige Blondhaar massig vom Scheitel fallend. Ein prächtiger Schneckenfiligranschmuck mit Perlenbesatz rafft es über dem rechten Ohr zusammen. Das weiße, goldgestickte Atlaskleid bauscht sich in verschwenderischer Fülle um Büste und Arme und läßt den königlichen Hals und die schlankgliedrigen Hände unbedeckt. Durch das reiche Kollier zieht sich ein dünnes Goldkettchen, an dem ein Kristallherz das zartrosa Fleisch des Frauenhalses leise hervorschimmern läßt. Die Rechte hat lässig einen schwarzgelben Fächer gefaßt. Juwelen funkeln an den Fingern, und ein Rosenstrauß entsendet aus einem Blumengefäß im Hintergrund rötliche Töne in das vornehme Farbenkonzert des Bildes. Auch dieses Werk, eines der allgemeinen Lieblinge des Publikums, befindet sich im Privatbesitz des Mr. Rae. Rossetti hat es später als „Belcolore" umgetauft, ohne den ursprünglichen Namen vergessen zu machen. Es ist 1883 in der Londoner Akademie ausgestellt gewesen und hat in Kreisen der Kunstfreunde großes Aufsehen hervorgerufen. Durch Maeterlincks gleichnamiges Drama ist die große Kunst um eine zweite Monna Vanna bereichert worden, und obgleich der belgische Dichter ein besonderer Verehrer des englischen Dichtermalers ist, besteht kein Zusammenhang zwischen den beiden Kunstwerken.

Das vollendetste Porträt Rossettis, eine der Zierden der Tate Gallery, ist ohne Zweifel das der „Frau William Morris" (1867) (Abb. 49). Wie „Die Verkündigung" und die „Beata" zieht es den Beschauer unter den vielen Meisterwerken des Britischen Nationalmuseums mit magnetischen Gewalten zu sich. Hier wirkt Rossetti als Zauberer durch die Kühnheit der Farben. Wir wüßten kein zweites Porträt, auf dem ein Kornblumblau von gleicher Leuchtgewalt strahlt, wie das hier in dem Frauenkleid verwendete. Es wird in seiner Wirkung durch die Reflexlichter des Faltengekräusels und durch den rotdrapierten Hintergrund gehoben. Mrs. Morris sitzt vor einem Tische, auf den sie beide Ellbogen stützt und hält die Hände übereinandergelegt. Der Hals, als kräftiges Trageglied des Kopfes, ist bloß. Sie blickt in Dreiviertelansicht aus tiefen, leidbeschwerten Augen in die Weite. Wir kennen diesen hochgewölbten Mund, die Botticelli-Hände, das schwere rotbraune Haar, das hier seine üppigen Massen in tiefen Scheiteln, wie schattende Vorhänge, über die Schläfen sendet. Ein dunkel orangefarbener Schal hängt von dem Tische herab, auf dessen Platte ein aufgeschlagenes Buch liegt, und ein schimmerndes Blumenglas mit vollerblühten Teerosen steht. Eine der Blüten ist aus dem Gefäß geglitten, und eine andere fand im Gürtel der schwermütigen Träumerin Platz. Hier fehlt jeder Juwelenschmuck, nur die Farben strahlen und schillern wie in Tizians koloristischen Hochgesängen. Diese Bella Rossettis ist der Typ eines nordländischen Weibes, dem die Heimatnebel Blutsimpulse mit brütender Schwermut dämpften. Mehrere Kreidestudien des Bildes existieren, deren eine unter dem Namen „Träumerei" besonders bekannt ist. Gerade diesen Frauentyp brachte Rossetti fortan in endlosen Wiederholungen. Aus den Schätzen seines Dantewissens drängte ihn das Geschick der unglücklichen Pia de Tolomei, der Gattin des Nello della Pietra, zu dem Gemälde „La Pia" (1881). Die ersten Kopf- und Handstudien wurden 1868 angelegt. Das Bild hat einige Male den Besitzer gewechselt und gehört jetzt Russel Rea. Es zeigt die zu sicherem Tode im Pestkreis des Maremmenschlosses verbannte jugendliche Ehebrecherin. Sie sitzt mit Gebetbuch und Rosenkranz im kastanienumlaubten Fenster, während Rabenzüge sie umkreisen. Die Sorgfalt, die hier auf alles Detail verwendet ist, und der Stimmungsreiz der Landschaft werden durch die peinlich gedrückte Kopfhaltung der Pia bedauernswert in ihrer Wirkung geschädigt.

Dem Porträt der Mrs. Morris in der Tate Gallery nahe verwandt und ursprünglich als dieses geplant, war die „Mariana" (1870) (Abb. 50). Hier findet sich auch die durch Trübsinn belastete Gemütsstimmung und ein gleiches kornblumblaues Gewand. Die verratene Mariana sitzt grüblerisch bei einer Stickarbeit. Sie läßt die Hände einen

Augenblick untätig auf dem Schoße ruhen, um dem Lied des Pagen zu lauschen, der unter Lautenbegleitung von der trügerischen Liebe singt. Der Kopf des jugendlichen Dieners hat die störende Beugung erhalten, die wie die lethargische Haltung der Schönen jede Nervenvibration des erotischen Vorwurfs in bleierne Schwere verwandelt. Die lebendige Empfindung des Shakespeareschen Motivs aus „Maß für Maß“ ist völlig verloren gegangen. Das Werk gehörte ursprüglich Mr. Graham, dessen Sohn als Page Modell gestanden hatte. Es ist dann in den Besitz eines Mr. Buxton übergegangen.

Ein Aquarell von so schimmerndem Glanz der Reflexlichter, daß man es als Ölbild



Abb. 53. Mrs. Rossetti und Miß Christina Rossetti.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 73.)

beschrieben hat, war die Illustration zur dritten Elegie des Tibull „Die Rückkehr des Tibull“ (1868) (Abb. 51), dessen Eigentümer C. S. Goldmann ist. In das Schlafgemach der Liebsten tritt rechts vom Beschauer der unerwartet schnell von einer Reise heimgekehrte Dichter. Er findet seine Delia im Nachtgewand mit bloßen Füßen auf der gegenüberliegenden Ruhestatt sitzend entschlummert, wie sein Poetentraum es ersehnte. Die Spindel am Bettende harrt ihrer Tätigkeit. Zu ihren Füßen singt eine lautenschlagende Alte ein Schlummerlied. Die Komposition ist klar disponiert, doch die Gestalten des behutsam eintretenden Dichters und die der im Mittelgrunde sitzenden Alten sind glücklicher konzipiert als die der reizlosen Liebsten. Ihr Antlitz weist ebensowenig einen fesselnden Zug auf, wie die langweiligen Stoffmassen ihres Negligés. Eine Anzahl Skizzen für diese Gestalt hatte Rossetti schon vor Jahren nach Elizabeth Siddal angefertigt.

In „La Bionda del Balcone" (1868) erkennen wir die reizende Bocca bacciata in vergrößertem Maßstabe wieder. Die „Rosa Triplex" (1869) (Abb. 52) hatte Rossetti in Kreide und Aquarell geschaffen. Wir können die feine Kreidezeichnung heute in der Tate Gallery studieren, das Aquarell ist im Besitz Graham Robertsons. Als Rosa Triplex gibt der Künstler ein sehr jugendliches Modell in drei verschiedenen Ansichten. Sie trägt in jeder Aufnahme das gleiche, weitärmelige Gewand, das nur den Hals und die Hände freigibt, einen anderen Halsschmuck und in der Hand eine vollerblühte Rose. Heckenrosengesträuch bildet den Hintergrund. Die Brüstung, aus welcher diese Dreieinheit in



Abb. 54. Lucy Madox Rossetti.
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.) (Zu Seite 74.)

schwesterlicher Umarmung herausblickt, trägt auf einem aufgerollten Spruchband die Namensaufschrift des Bildes. Wir können auch hier die zeichnerische Feinheit der bis in jeden Knöchel charakteristisch behandelten Hände und Rossettis Kunst in der Wiedergabe des Frauenhaares und der Blumen bewundern; aber diese verdreifachte Melancholie so früher Jugend hat nichts Erquickliches.

Während dieser Jahre reichen Schaffens, großer Erfolge und innerer Leiden findet sich auch eine Anzahl zeichnerischer Entwürfe in Rossettis Werk, die ihm als Porträtist, Illustrator und Phantasiekünstler Ehre machen. Er schuf 1866 ein lebensgroßes, blaugrundiertes Kreidebild „Christina". Die Schwester sitzt, den Kopf auf beide Hände gestützt, nachdenklich, trübselig, mit dem intensiven Ausdruck religiöser Schwärmerei, die der



Abb. 55. Aurea Catena. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 74.)

Bruder wiederholt in ihren Darstellungen festhielt. Aus der holden Madonna seiner früheren Arbeiten ist die christerfüllte Dichterin geworden, mit dem Leidausdruck, den eine wachsende Krankheit verstärkte. Im Besitz des Bruders William Michael Rossetti befindet sich auch eine spätere Zeichnung aus dem Jahre 1877, ein Büstenbildnis in Dreiviertel-Profilansicht und zwei schwarze Kreideköpfe mit farbiger Aufhöhung. Das Doppelporträt „Christina und Mutter“ (1877) (Abb. 53), ein besonders feines und charakteristisches Kreidebild, ist dem Besitzstand der National Porträt Gallery einverleibt worden. Es ist ein Büstenbild, das die zügische Verwandtschaft der beiden edlen Frauen zum Ausdruck bringt. Die liebenswürdige Matrone im Häubchen, mit den Wangengrübchen, und



Abb. 56. Die Dame mit dem Fächer. (Mit Erlaubnis der Autotype Company in London.) (Zu Seite 76.)

die herbblickende, ältliche Tochter wenden dem Beschauer die rechte Profilseite zu. Sie lassen beide die schwere Schulung des Leides erkennen, die ihnen das Leben auferlegte. Auch den Freund „Madox Brown" zeichnete Rossetti 1867 noch einmal in einer sorgfältigen Dreiviertelansicht des kräftigen Kopfes. Das Pastellporträt seiner Schwägerin „Lucy Madox Rossetti" (1874) (Abb. 54) ist ein Meisterstück realistischer Wiedergabe und macht die Persönlichkeit der jungen Frau besonders durch den feinen Hauch ihrer Innerlichkeit sympathisch. Die Höhe, die Rossetti in der Verwendung des Kreidematerials erreichte, bewies auch sein prächtiges Bild „Aurea Catena" (1866) (Abb. 55). Es stellt die schöne Mrs. Morris dar, die träumerisch vor einer Brüstung sitzt und die Glieder einer goldenen, medaillonbehangenen Kette durch die Finger der rechten Hand gleiten läßt. Großblätteriges Baumlaub drängt sich über und neben ihr in das Bild hinein, und der Efeu klettert zur Brüstung hinauf. Ein sanft gewellter Landschaftsprospekt des Hintergrundes stimmt zu ihren fernschweifenden Gedanken. Das Bild ist im Besitze des Lord Battersea. Mehrere in der Komposition originelle Entwürfe fertigte Rossetti für die Bildidee einer „Aspecta Medusa". Er behandelte den Stoff jedoch am glücklichsten in dem Gedicht:

Andromeda, die Perseus sich gewonnen,
Wollt' der Gorgone Haupt tagtäglich schauen,
Drum hielt er's einmal über einen Bronnen,
Und sie erkannt im Spiegelbild mit Grauen



Abb. 57. Der Traum Dantes. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 79.)

Den Tod in ihrer Näh'.
Laß deine Augen sich bescheiden,
Den Anblick des Verbotnen immer meiden,
Gleichviel ob dir der Tod Erlösung bringe,
Du hast genug am Schattenbild der Dinge.

Während Rossetti 1869 den vielversprechenden Entwurf „Orpheus und Eurydice" anlegte, begann ihn die mythologische Gestalt der „Pandora" zu beschäftigen. Die majestätisch geheimnisvolle Schönheit der damals so häufig von ihm geschilderten Mrs. Morris brachte ihm das Götterbild in die Erinnerung. Er schuf vorerst eine Kreidestudie, die sich heute im Besitz des Mr. Charles Buttler befindet. In gleicher Hand verblieb das 1871 entstandene farbenglühende Ölgemälde. Die Pandora ist stehend dargestellt. Sie trägt ein purpurrotes Gewand mit lang hängenden Ärmeln. Die Linke hält das verhängnisvolle Gefäß, aus dem rötlicher Qualm aufsteigt und sie mit wunderlichen Dunstgebilden umwallt. Die Rechte faßt den Griff des Kastens. Die Bewegungsmotive der Hände sind in der gezierten Art Crivellis empfunden. Mit brütendem Ausdruck blicken die dunklen Augen aus dem durch den Überreichtum der Haarmassen schmal erscheinenden Gesicht. Als Rossetti 1879 die Pandora in einer Kreidezeichnung, die Watts-Dunstan besitzt, wiederholte, hatte sich der Typ in die kolossalische Formensprache seiner letzten Schaffensperiode gesteigert. Die Züge des Kopfes und der Körper sind massiver konstruiert. Die Gebärdensprache ist schlichter, ruhevoller; Hals und Arme sind unter einem Peplon sichtbar. Es war dem Romantiker Rossetti nicht gegeben, eine Pandora zu konzipieren, wie sie sich dem Klassiker Goethe offenbarte. Wir ahnen in dem mystischen Frauentyp des Engländers die Spenderin einer unheilbringenden Gabe, die Pandora Goethes wird zur Heilsbotin, denn sie bringt der Menschheit das Göttergeschenk der Kunst und Wissenschaft.

Das Ölgemälde „Mariana" aus 1870, jetzt im Besitz von F. W. Buxton, ist nicht mit früheren gleichbenannten Arbeiten zu verwechseln. Es stand dem Porträt der Mrs. Morris in der Tate Gallery durch die prächtige Malerei eines blauen Frauenkleides

nahe und zeigte eine melancholische Frau bei ihrer Stickarbeit. Ebenfalls aus 1870 stammt das reizvolle Kreideporträt „Die Dame mit dem Fächer" (Abb. 56), das jetzt Fairfax Murray gehört. Es unterbrach die Variationen des Mrs. Morris-Typs mit dem mehr irdisch blickenden Gesicht der Mrs. Schott, die dem Künstler einst seine Lillith eingab. Sie sitzt auf einem hochlehnigen Stuhl, den Oberkörper leicht nach vorn übergeneigt. Der linke Arm, den ein lockerer, am Gelenk eingekrauster Puffärmel umbauscht, hält nachlässig einen gestielten Federfächer gegen den rechten gelehnt, dessen ringgeschmückte Hand die Lehne faßt. Die zeichnerische Behandlung ist von höchster Feinheit, und das Spiel des Lichtes auf dem hellen Stoff, dem Fächer und dem über die Lehne hängenden Schal geistreich gegeben.

Während dieser Arbeitsperiode, deren pekuniäre Erfolge William Michael Rossetti auf ein durchschnittliches Jahreseinkommen von 70—75 000 Mark einschätzt, litt Rossetti stark unter der Doppelseitigkeit seiner künstlerischen Neigungen. Der Ruhm des Malers mahnte, daß der Dichter grausam abgetötet wurde. Dazu kam, daß eine unregelmäßige Lebensweise sich zu rächen begann. Schlaflosigkeit setzte ein, und der Mäßigkeitsfreund nahm Zuflucht zu schlafbringenden Getränken. Besonders ängstigte ihn eine Abnahme der Sehkraft, die das Schreckgespenst der väterlichen Erblindung heraufbeschwor. Als ihm der Arzt eine längere Arbeitspause anbefahl, begab er sich auf Reisen. Er weilte an der Geburtsstätte Shakespeares und in den prächtigen altenglischen Schlössern Warwick und Kenilworth, Stätten, die ihn mit dem Zauber der Vergangenheit umfingen. Ein Aufenthalt auf dem Herrensitz der befreundeten Miß Boyd in Schottland wurde zur Wiedergeburt seiner Dichterkraft. Sehnsucht nach Elizabeth, lodernde Sinnenglut, Naturstimmungen und Reminiszenzen an alte Sagenstoffe begannen sich hier zu balladesken Poesien zu verdichten, die in dem drängenden Pulsschlag ihrer Rhythmik und den stimmungshöhenden Refrainworten für Rossettis nervös muskulöse Dichtersprache besonders charakteristisch sind. Scott und Coleridge klangen an, und seine italienische Blutabstammung erhöhte die Temperatur. Die Helena seiner Malerei erscheint ein keusches Mägdlein neben der leidenschaftlichen Griechin der Dichtung. Die Inspiration, die einst die Beata in Farben wachrief, regt sich in der Nänie „Des Stroms Geheimnis". Lady Lillith überzeugt als Dämon der Verführung weit stärker in der Ballade „Der Garten Eden" als in der Toilettenaufnahme des Ölgemäldes. Rossetti ergriff den Vorsatz, aufs neue Dichter zu sein, mit solcher Energie, daß er sich am 10. Oktober 1869 entschloß, die im Sarge der Gattin mitbegrabenen Poesien exhumieren zu lassen. Durch diesen schauerlichen Vorgang, der in der Künstlergeschichte ohnegleichen ist, bereitete er seinem ohnedies überreizten Nervensystem eine gefährliche Erschütterung. Die Gedichtsammlung „Frühitalienische Dichter" (1861) hatte ihn bereits als klassischen Übersetzer erwiesen, jetzt offenbarte er sich als der Dichter von Gottes Gnaden. Im Jahre 1870 ließ er den ersten Band eigener „Gedichte" in Ellis Verlag erscheinen. Welches Interesse sein Künstlername beim Publikum hervorrief, bewies die Tatsache, daß die erste Auflage innerhalb weniger Tage vergriffen war, und daß 1873 eine Tauchnitz-Ausgabe folgen mußte. Die südländische Unverhülltheit und besonders starke Empfänglichkeit des Malers für sinnliche Eindrücke, hatten einen pseudonymen Angriff in der vornehmen Contemporary Review zur Folge. Der Verfasser, Robert Buchanan, verdammte unter der Bezeichnung „Die fleischliche Dichterschule" die Poesien des Malerpoeten als sittenlos. „Nichts ist männlich, nichts zart, nichts vollkommen gesund darin," hieß es. Eine Anzahl Liebessonette aus dem Zyklus „Das Haus des Lebens", wahre Hochgesänge der Liebe, wurden als „eine verschwenderische Ausschwitzung des Animalismus" bezeichnet. Rossetti, der, wie so viele echte Künstlernaturen, beständig zwischen Selbstüberschätzung und Selbstverkleinerung schwankte, hatte damit eine unheilbare Wunde empfangen. Als sich Buchanan 1882 berufen fühlte, eine geänderte Sinnesweise kund zu tun, war Rossetti nicht mehr unter den Lebenden. In der Zeitschrift Academy widerrief Buchanan mit den Worten: „Ich gebe jetzt freimütig zu, daß Rossetti absolut niemals ein fleischlicher Dichter war." Er schrieb an Hall Caine: „Ich war ungerecht, höchst ungerecht, als ich die Reinheit anfocht und Leiden-

schaft aus allzu eiliger Lektüre mißverstand. Ich gebe Rossettis Ansprüche auf die reinste Art literarischen Ruhmes völlig zu, und hätte ich seine Gedichte jetzt zu kritisieren, würde ich sehr verschieden schreiben."

IV.

Von 1870 ab setzt die dritte und letzte Schaffensperiode Rossettis ein. Sie ist groß im Schwung poetischer Eingebungen und formalen Wollens, der Künstler beginnt jedoch verfallende Körperkräfte kundzutun. In den Gemälden und Zeichnungen arbeitet romantisches Empfinden weiter; aber schwermütige Stimmungen breiten ihre verdüsternden Fittiche über das Kolorit. Rossetti erscheint jetzt als der Sklave seiner Schönheitsideale; denn er läßt sich von ihnen zu unerträglichen Übertreibungen fortreißen. Die Formen einzelner Frauen werden bis ins Kolossalische gesteigert, ihre Hälse unnatürlich verlängert, ihre Lippen voller geschwellt, ihre Gelenkfunktionen gänzlich lethargisiert. Das Fleisch bekommt etwas Schlappes, einen kränklichen Zug in den Schatten. Es ist, als ob dem Maler die eigene Unzulänglichkeit drückend bewußt wird, denn er korrigiert unaufhörlich, teilt manchen Arbeiten dadurch etwas Gequältes mit und macht andere gänzlich ungenießbar. Die statuarische „Penelope", „Proserpina", „Venus Astarte" und „Mnemosyne" sind typische Ausdrucksformen dieser Periode. Die dunkelfarbige Kreidezeichnung der „Penelope" (1869) im Besitz des Herrn Leathart ist ein Beispiel für den eigentümlichen Spätstil. Sie stellt die Fürstin als harrende Frau dar, die, das Haupt auf die rechte Hand gestützt, vor ihrer Stickerei sitzt und aus großen Augen in die Weite späht. Hals und Arme sind nackt, Gliedmaßen majestätischen Weibtums, denen jede bewegliche Grazie versagt scheint. Der Kopf ist der einzige im Werk Rossettis, für den ein Lieblingsmodell Burne Jones' benutzt wurde. Verwandte Formgebung trat in den Bleistiftstudien für ein Ölgemälde „Der Tod der Lady Macbeth", wahrscheinlich aus 1870 auf, die sich in Händen C. F. Murrays und William Michael Rossettis befinden. Der Entwurf selbst zeigt eine siebenfigurige Komposition ohne jede Vertiefung des Raumes, voller Unruhe und Zerfahrenheit. Der Körper der Lady Macbeth ist von unmöglichem Liniengefüge. Besonders reiche Gewandstudien mit flach-faltigem, parallelem Linienfluß sind für dieses Bild gemacht worden. Trotz einzelner Schönheiten hätte es den deutschen Geschmack niemals befriedigt, weil es, wie das Magdalena- und Kassandrabild Rossettis, ein Übermaß von Unlustgefühlen



Abb. 58. Kreidestudie für eine Dante-Gestalt. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 79.)

zum Ausdruck bringt. Wir können uns bei derartigen Schöpfungen der neueren englischen Kunst, die in zahlreicher Gefolgschaft seit den Tagen des Präraphaelismus auftreten, eines Gefühls der Seekrankheit nicht erwehren. Eine der schönsten Kreidezeichnungen



Abb. 59. Veronica Veronese.
(Copyright — J. Caswell Smith Gainsborough Studio — 305 Oxford St. London W.) (Zu Seite 80.)

Rossettis, „Schweigen", im Besitz Charles Rowleys, entstand ebenfalls 1870. Hier sitzt die jugendliche Mrs. Morris feierlich aufgerichtet, mit fern weilendem Blick, als Personifikation der Hüterin des Gedankens. Die Linke ruht auf dem Schoß und trägt einen Orangenzweig, die Rechte hebt einen Vorhang. Die ganze Gestalt erscheint licht,

nur der Kopf, besonders die Haarmassen, sind durch dunkle Zeichnung akzentuiert, und diese ungleiche Verteilung von Schwarz und Weiß verleiht dem Bilde seine Eigenart. Die Absicht, den Vorwurf als Ölgemälde auszuführen, hat Rossetti nicht verwirklicht. Weniger glücklich war die dunkeltonige Kreidezeichnung „La Donna della Fiamma“ (1870), die C. F. Fry besitzt. Hier erscheint die Haltung der Jungfrau, aus deren Rechten die lodernde Flamme aufzüngelt, gekünstelt, der Oberkörper und die Arme verzeichnet und das Haar zu massig.



Abb. 60. Proserpina.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)
(Zu Seite 82.)

Das Jahr 1871 fand den Künstler an der Vollendung seines dem Umfang nach größtem Ölgemälde, dem „Traum Dantes“ (1871—1881) (Abb. 57), tätig. Eine Schöpfung entstand, die ihn in den Bewegungsrhythmen mehr auf den Spuren der Florentiner Quattrocentisten zeigte. Seit er sein schlichtes gemütstiefes Erstlingswerk geschaffen hatte, war das Motiv nicht von ihm gewichen. Es hatte sich zu bewegterem Linienfluß und pomphaft erhöhter Auffassung in seiner Künstlervision umgestaltet. Das Format von 6 zu $3^1/_2$ Fuß, das einer seiner besten Kunden, Mr. Graham, bestellte, genügte Rossettis Absichten nicht. Er nahm eine Leinwand von 10 zu 7 Fuß, um ein mächtiges Hauptlebenswerk zu schaffen. Statt der schlicht gescheitelten Mrs. Hannay wurde jetzt die üppige, von reicher Lockenflut umwallte Schönheit der Alexa Wilding das Modell seiner Beatrice. Auch die Jungfrauengestalten, die am Kopf- und Fußende des Sarges das blumenbestreute Leichentuch über die Abgeschiedene breiten, waren durchaus die vornehmen Edelfräulein des Florenz, wie es Ghirlandajo schilderte, nicht mehr die zaghaften Mägdlein sienesischen Stils aus der Frühzeit des Künstlers. Beatrice wurde sitzend aufgebahrt mit über der Brust verschränkten Händen, so daß sie wie eine Lebende erscheint. Die schwunghafte Bewegung, mit der hier Kupido den Mund der Toten küßt, und das feierliche Pathos der hinter ihm schreitenden Dantegestalt, die wir aus der weit verbreiteten Zeichnung Rossettis kennen (Abb. 58), bereichern den Organismus der Komposition um ein paar edle Bewegungsmotive. Die links und rechts wie zwei holde Karyatiden aufrecht stehenden Bahrtuchträgerinnen gehen mit den senkrechten Linien der Architektur, der Treppenpfeiler und der Dantegestalt zu feierlicher Wirkung zusammen.

Sie erhalten durch die Horizontalen des Quergebälks und des Bahrtuchs besondere Betonung. Ein Durchblick auf die florentinische Hügelstraße gibt dem Bildraum auf der rechten Seite perspektivische Tiefe. Im Kolorit wirken einige starke Akzente. Aus der düsteren Steinfarbe des Grabgewölbes leuchtet das weiße Totengewand Beatricens und ihr lichtblondes Haar. In flammendem Rot strahlt Kupidos Kleid. Dantes schwarzer Mantel läßt die stumpfe Purpurfarbe seiner Ärmel unverhüllt, und die beiden Jungfrauen tragen grüne Gewänder. Ein Moment vibrierenden Lebens ist durch das Haargeriesel der Toten und das Faltengekräusel ihres Gewandes in das Bild getragen. Die begleitende Stelle aus der Vita Nuova, die Rossetti illustrieren wollte, lautet:

Dann sprach Kupido: Alles wird nun klar,
Komm und erkenne Deine tote Braut,
Die Du in müß'ger Phantasie geschaut.
Drauf führt er mich zu ihrem Totenbette,
Wo Jungfraun schleierlegend von ihr schieden,
Und solche Demut strömt von dieser Stätte,
Daß sie zu sagen schien: Ich hab' den Frieden.

In diesem Format erwies sich der Traum Dantes als zu umfangreich für Privatbesitz, und dem Künstler schwand eine große Sorge, als ihn die Walker Art Gallery in Liverpool 1881 für einen hohen Kaufpreis erwarb.

Voller Liebreiz ist das Ölbildchen, das Rossetti 1871 während seines Aufenthaltes bei den Freunden Morris in deren schönem Haus an der Themse malte. Der Name „Wasserweide" besagt, daß es hier dem Künstler darauf ankam, ein Genrebild zu schaffen, obgleich Mrs. Morris dargestellt wurde. Ihr Büstenbild ist gegen die reizende Themselandschaft gesetzt, aus der das schloßartige Kelmscott House aufragt. Sie blickt mit kindhaftem Ausdruck aus tiefgescheiteltem Antlitz auf den Beschauer und trägt in den Händen Weidenzweige. Das Original ist im Besitz des Herrn Bancroft in Amerika und eine farbige Kreidestudie bei C. F. Murray.

Das Rundbild eines tanzenden Mädchens, das Rossetti „Die Tochter der Herodias" (1872) benannte, ist von so gleitendem Linienfluß, so temperamentvoll im Ausdruck eines lachenden englischen Kopftyps und so delikat im Ton, daß wir die Grazie Gainsboroughs anklingen spüren. Als Beispiel einer gewissen bacchantischen Lustigkeit verdient es im Werk Rossettis einen besonderen Platz.

Einen großen Triumph feierte er mit seiner „Veronika Veronese" (Abb. 59), die 1872 vollendet wurde. Hier stand er auf der Höhe seines malerischen und formalen Ausdrucksvermögens. Er lieferte den Beweis, zu welcher Bildharmonie englisches und venezianisches Empfinden zusammenwirken können. In dem Wunsch, eine symbolische Darstellung der Entstehung der Musik zu malen, zeigte sich die Poetenseele des Künstlers. Nach einer Rahmenaufschrift wollte er „die Vermählung der Naturstimmen mit der Seele, — den Morgendämmer einer mystischen Schöpfung" schildern. Wiederum war Miß Wilding das Modell. Sie sitzt in Kniestückaufnahme mit beiden Armen auf einen Tisch gestützt. Der Oberkörper ist leicht nach vorn geneigt, das Haupt in Dreiviertelansicht dem Beschauer zugewendet. Vor ihr hängt eine Violine, über deren Saiten die Finger der Linken streifen, während die Rechte den Bogen vor dem Strich hebt. An der drapierten Wand hinter der Sinnenden hängt ein Vogelbauer, dessen Türchen offen steht. Frisches Grün ist in verschwenderischer Masse zwischen die Käfigstäbe gesteckt, hat den gefiederten Sänger herausgelockt und läßt ihn seine schluchzenden Triller schmettern. Die Veronika hat bereits in einigen Noten seine Melodieen auf dem Heft vor sich niedergeschrieben. Aber sie lauscht dem Gesange weiter, um ihn auf der Violine wieder erklingen zu lassen. Einem Blumenglas voller Märzbecher hat sie zwei solcher Frühlingsblüten entnommen und vor sich auf den Tisch gelegt. Ihr kostbares, warmgrünes Samtgewand ist mit einer Gürtelschnur um die Taille zusammengehalten. Die Ärmel fallen in reichem Bausch um den Oberarm und sind um das Handgelenk eingekraust. Der kräftige Hals

ist frei und eine Gliederkette hängt tief herab. Um den Ausschnitt legt sich ein heller, luftiger Schal und läßt seine Enden am Rücken emporflattern. Diese Bildschöpfung ist in jedem Detail mit ästhetischem Raffinement ausgestattet. Nur den Ausdruck des Lauschens vermissen wir ein wenig in der schönen Träumerin. Ihre liderschweren Augen scheinen mehr in die Ferne zu schweifen, als intensiv mit dem gefiederten Lehrmeister beschäftigt. Trotz dieses Mangels strömt etwas unaussprechlich Besänftigendes, Wohllautendes aus dem Bilde, ein Seelenfluidum, wie es nur Giorgione mitzuteilen ver-



Abb. 61. La Ghirlandata.
(From a carbon print by the Autotype Co. — 74 New-Oxford St. London W. C.) (Zu Seite 84.)

mochte. Die Farbenwirkung ist, trotz des Zusammenklingens kühler Töne in dem Grün des Frauenkleides, dem Gelb der Blumen und dem Blau der Mädchenaugen, von besonderer Magie. Die Oberstimme ist dem Grün übertragen, und es kommt uns hierbei ein interessanter Ausspruch Rossettis über die Stufenleiter seiner Lieblingsfarben in die Erinnerung. „Als ich nachdachte," sagte er, in „welcher Reihenfolge ich die Farben liebe, fand ich folgendes: 1) reines, helles, warmes Grün, 2) tiefe Goldfarbe, 3) gewisse graue Valeurs, 4) schattiges oder Stahlblau, 5) Braun mit purpurnen Lichtern, 6) Scharlach. Andere Farben sind nur liebenswert je nach den Beziehungen, in die sie gebracht werden." Dieses koloristische Bekenntnis erscheint ein psychologisches Dokument von

höchstem Interesse. Jedes großen Malers Tonskala läßt mit zwingender Logik ebenso individuelle als nationale Rückschlüsse zu, und Rossettis Kolorit zeugt beredt für sein philosophisch erotisches Naturell und seine angloitalienische Blutmischung. Die Veronika gehörte ursprünglich in die vornehme Leyland-Kollektion, für die sie für 16000 Mark erworben wurde. Sie ist dann in den Besitz des Mr. Baile übergegangen.

„Die Waldwiese", die gegen Ende des Jahres 1872 vollendet wurde, zählt zu den wenigen mehrfigurigen Darstellungen der letzten Schaffensjahre. Wie ein Vollakkord klingen hier noch einmal Motive verschiedener Schöpfungen zusammen. Wir finden vorerst den Landschaftshintergrund aus 1850, der in der Zusammenarbeit mit Holman Hunt auf dem Lande entstanden war. Wir begegnen auch den musizierenden und tanzenden Jungfrauen manches vorhergegangenen Bildes. Der Prospekt ist als terrassenartig aufsteigende Parkwiese gedacht. Hecken und eine Arkade schließen nach oben zu den Übergang in eine Waldkrönung ab, und ein Taubenhaus mit schwirrenden Bewohnern kennzeichnet den Gutsbesitz. In diesem reizenden Naturbilde halten sich einige vornehme Frauen auf. Im Vordergrunde musizieren eine Gitarrenspielerin und eine Lautenschlägerin, die als Halbfiguren in den Bildrahmen ragen. Wir erkennen in der Linken eine elegisch fühlende Jungfrau mit dem Gesichtstyp der Veronika. Die Lyraspielerin auf der rechten Seite ist innerlich bewegter. Fein spiegelt sich die Wesensart beider in dem Leben ihrer schlanken Finger, und die lichten Halbtöne ihrer malerischen Gewänder stehen zart gegen das satte Grün des Landschaftsrahmens. Zu ihrer Weise dreht sich auf dem höher liegenden Rasenplan in liebreizender Bewegung ein barfüßiges Tänzerinnenpaar, und es ist sehr bedauerlich, daß die Arme der einen durch Verzeichnung stören. Das Werk wurde von William Dunlop erworben. Die vorhandenen Draperie- und Bewegungsstudien für die Mädchen zeigen, welchen Fleiß der Künstler auf sein Werk verwendete.

Von besonderen Qualen erzählt die Entstehungsgeschichte eines der populärsten Bilder des Meisters, der „Proserpina". Sie beschäftigte ihn seit ihrem Keimstadium in den fünfziger Jahren und dem Kreideentwurf aus 1871 bis zu den letzten Lebenstagen. In einem Brief an Madox Brown berichtete Rossetti: „Ich begann die Proserpina, ungerechnet aller Zeichnungen, auf sieben verschiedenen Leinwandgründen. Drei verwarf ich, nachdem ich sie schon weit gefördert hatte, die vierte ist jetzt bei Parsons und wird mir bald zurückgeschickt werden. Der fünften ist das Glas zweimal zerbrochen und erneuert worden, der sechsten wurde der Rahmen zweimal und das Glas einmal zertrümmert. Beim neuen Aufziehen ist sie fast verdorben und jetzt arg beschädigt in Liverpool eingetroffen." Einige der Versionen des Gemäldes wurden zerschnitten und nur in einzelnen Teilen wieder benutzt. Aus diesen Resten stammt ein Kopf mit Blumenschmuck, der sich unter dem Namen „Blanzifiore oder Schneeglöckchen" im Privatbesitz des Mr. Goldmann befindet. Von den beiden Versionen der Proserpina, die als Ölgemälde bekannt wurden, und 1874 und 1877 datiert sind, gilt die letztere als die großartigste, als diejenige, die den tragischen Vollakzent mitbekam. Sie war ursprünglich früher entstanden, und Rossetti benutzte den Kopf und die Hände der ersten Fassung für die Umarbeitung. Nur Draperie und Hintergrund wurden neu geschaffen. Diese letztere Arbeit, die wir im Bilde zeigen (Abb. 60), ging vorerst in den Bestand der Leyland-Kollektion über und ist jetzt das Eigentum Graham Robertsons. Die Arbeit aus 1874 ist im Besitz von Charles Buttler. Ein Aquarell aus 1880 befindet sich bei Mr. Hutton, und eine kleine Wiederholung in Öl, die Rossetti kurz vor seinem Tode anfertigte, in Händen des Mr. Valpy.

Die Proserpina gehörte wie die Mnemosyne, die Pandora und die Astarte Syriaca in die Reihe mythischer Frauengestalten, die die umdüsterte Künstlerphantasie in den letzten Schaffensjahren besonders anlockten. Über ihnen allen schwebt der Geist des Mysteriums. Sie spiegeln das Verhängnis, das über Rossetti hereinbrach, das ihn wie eine Anzahl verwandter Künstlernaturen erreichen mußte, weil der Kontakt mit der Gegenwart verloren war. Die Proserpina verrät nichts von der stückhaften Art ihrer Entstehung. Der schwunghafte Linienzug, der durch die Profilansicht dieser mädchenhaften Halbfigur, wie durch das gleitende Gefältel ihrer Gewandung geht, scheint wie

aus einem Guß hervorgegangen. Es tritt hier die federnde Serpentinlinie der Formgebung auf, als deren Apostel Hogarth einst verlacht wurde. Sie wirkt bei Rossetti mehr durch ein feminines Medium empfunden, nicht mit der dramatischen Lebendigkeit des naturalistischen Altmeisters. Er stellt die südländische Königstochter in dem Moment ihres Eintritts in den Hades dar. Sie hält den Granatapfel in der Hand und hat von ihm den schicksalsbesiegelnden Bissen genossen, der sie an das Reich der Schatten bindet. Der Schimmer des scheidenden Mondes erhellt hinter ihr noch einmal die Erde. Mit der Sehnsucht nach sizilianischem Sonnenzauber in den dunklen Augen tritt sie zögernd in die neue Welt, deren umdüsternde Dünste ihr, mit dem Rauch einer



Abb. 62. Die römische Witwe.
(Copyright — J. Caswell Smith Gainsborough Studio — 305 Oxford St. London W.) (Zu Seite 86.)

Opferlampe gemischt, entgegenwallen. Es ist eine der poesievollsten Kompositionen, für die Rossetti Mrs. Morris verwendete, und das gleichnamige Sonett erscheint ein würdiger Kommentar.

Weit fort das Licht, das kalte Grüße sendet,
Nur eines Atemzuges schwaches Hoffen
Steht noch mein fernes Schloß der Herrin offen.
Weit fort der Düfte Schwall, den Enna spendet.
Nur einmal kostet' ich den schlimmen Bissen,
Nun dräut der Bann des finstren Tartarus,
Mich fröstelt, weil ich jetzt verharren muß,
Wo ewige Nacht die Sonne mir entrissen.
Weit fort ist schon das eigne Selbst entschwunden,



Abb. 63. Kopfstudie für die „Verklärte Jungfrau."
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 86.)

Mein Denken fass' ich nicht, harr' auf ein Zeichen,
Ein Unnennbares will nicht von mir weichen,
Ich sehne mich, es sucht mich alle Stunden.
Und murmelnd, stammelnd ist der Ruf mir nah:
Weh' Dir, unselige Proserpina.

In Kelmscott saß Miß Wilding für das ganz statuarisch gedachte Ölbild der „Ghirlandata" (Abb. 61). Es zeigt sie in Kniestückaufnahme, mit dem rechten Arm eine rosengeschmückte Harfe haltend, in deren Saiten sie mit beiden Händen greift. Das Gesicht ist dem Beschauer voll zugewendet. Die offenen Haare, die ausnahmsweise glatt gegeben sind, liegen tief gescheitelt und fallen in leichter Rolle zusammengedreht über die rechte Schulter. Um den allzu stämmigen Hals schlingt sich ein flatterndes Busentuch. Der Prospekt öffnet sich auf eine Waldlichtung und dicht über die Harfenistin neigen sich von oben zwei andächtig lauschende Engelsköpfe, die der Bildkomposition die Luft rauben. Im Kolorit stimmen blaue und grüne Töne neben dem Goldglanz der Harfe und dem Rot der Rosen eine milde Musik an. Trotz der poesiereichen Konzeption er-



Abb. 64. The Blessed Damozel. Studie. 1875.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 86.)

scheint die Ghirlandata leer im Ausdruck und allzu schwer in der Formgebung. Das Werk ist aus der Grahamsammlung an Mr. Roß nach Montreal verkauft worden. Unsere Illustration ist nach der im Besitz des Hauses Agnew befindlichen schönen Kreidezeichnung hergestellt.

Bereits im Jahre 1872 hatte William Michael Rossetti erkannt, daß der übermäßige Chloralgenuß bedenklichen Verfolgungswahn bei dem Bruder hervorrief. Er verheimlichte den Seinen einen Selbstmordversuch, den Dante Gabriel durch das Austrinken einer Flasche Laudanum gemacht hatte. Ein lebensgefährlicher Schlaganfall war die Folge und nur die kräftige Natur des Künstlers und fürsorgliche Pflege konnten alles

überwinden. Gewisse Monomanieen, wie eine Scheu vor Spaziergängen am Tage, bewiesen jedoch, daß keine völlige Genesung eingetreten war. Trotzdem arbeitete Rossetti weiter. Er schuf damals die ausgezeichneten Porträtzeichnungen seines Arztes Dr. Hake und des Rechtsanwalts Theodore Watts. Der Gedanke des Todes klingt wie eine pathetische Note durch das Gemälde „Die römische Witwe“ oder „Dis Manibus“ (1874) (Abb. 62). Wir sehen eine lichthaarige Frau in lockerer Schalgewandung am rosenumkränzten Grabe ihres Toten. Trotz der beiden Lyren, denen sie Klagetöne entlockt, der antiken Marmorskulpturen und der ewigen Lampe erscheint sie uns mehr eine Tochter des englischen Nebelklimas als eine Südländerin. Ihr Gesicht zeigt ein Gemisch der lieblichen Züge Mrs. Stillmans, die mehrfach in Rossettis Kunst auftritt, und der mehr königlichen der Alexa Wilding. Obgleich der Ausdruck des Mundes, wie die Haltung des Kopfes und die Lage der Lyra in den Draperieen des rechten Armes etwas gezwungen erscheint, ist die Gesamtwirkung des Bildes sympathisch und vornehm. Die grünliche Tonstimmung des Marmors singt eine elegische Begleitung zu dem sanften Grau des Witwenkleides, dem Weiß des Schleiers und des Reliefs und der Schildpattfassung der Instrumente. Rossetti selbst pries das Kolorit als besonders duftig. Er sagte: „Die Farbe leuchtet schön und scheint mit dem Gold des Rahmens in eins zu verschmelzen.“ Aus der Sammlung Leyland ist das Bild in den Besitz von F. Brocklebank in Chester übergegangen.

Auch auf das Thema „Die verklärte Jungfrau“ kam Rossetti in diesen späten Schaffensjahren zurück. Er hatte den Vorwurf seit 1873 in verschiedenen Fassungen dargestellt. Wir begegnen ihm vorerst als Kreidestudie, dann als Ölstudie bei einer Brustbildfigur auf Goldgrund unter der Bezeichnung „Sancta Lilias“. Hier trägt die Jungfrau Sterne im Haar und einen Lilienstengel im Arm (Abb. 63). Auf einer besonders feinen roten Kreidezeichnung (1875) erscheint die holdselige Mrs. Stillman als Verklärte (Abb. 64). In demselben Jahr begann der Künstler Gruppen von Liebespaaren für eine erweiterte Bildfassung zu entwerfen und führte diese im Auftrag eines seiner Hauptkäufer, des Mr. Graham, aus. Diese Fassung gilt heute als die gelungenste. Sie wurde in den Jahren 1876—1877 geschaffen und befindet sich jetzt in Händen der Nachlaßordner des verstorbenen Dyson Perrins. Das Gemälde ist als ein Triptychon komponiert, das aus drei übereinander gebauten Teilen besteht. Im oberen Bildteil schaut die Verklärte, in deren Blondhaar Sterne glänzen, aus dem Himmelstor herab. Sie ist in das Reich der Seligkeit eingegangen, aber noch spiegelt ihr Antlitz wehmütiges Erinnern. Der Mittelteil, die Übergangszone nach der Erdenwelt, zeigt ein paar knabenhafte, palmentragende Engel. Auf der Predella erscheint die Gestalt des mönchartigen, irdischen Geliebten, der, unter breitzügigen Bäumen liegend, sehnsuchtsvoll zum Firmament schaut, wo er die Entrissene ahnt. Dieser Teil wurde dem Werk erst 1877 hinzugefügt. Ein magisch verhüllendes Licht ist über die gesamte Schöpfung ausgegossen, so daß das Visionäre der Stimmung unverkennbar anklingt. Nach dieser Fassung malte der Künstler 1879 eine letzte Wiederholung für Mrs. O'Brien, auf welcher die den Hintergrund des Oberteils ausfüllenden Gruppen wiedervereinter Liebespaare fortgelassen sind. Sehr populär ist eine Kreidestudie geworden, die ebenfalls als „Sancta Lilias“ bezeichnet wird. Man findet sie auch als Vorstudie einer Verkündigung angegeben. Die Zartheit in der Behandlung des Kreidematerials fällt an ihr auf, und in der Art der Betonung des Kopfes durch dunklere Konturen und Schattengebung erinnert sie an die Zeichnung „Das Schweigen“.

Mehr und mehr begann die freischöpferische Tätigkeit der Phantasie in den letzten Lebensjahren zu versagen. Nur in vereinzelten Fällen glückten noch Bildgedanken. Das Jahr 1875 sah besonders schöne Studien für einen von Mr. Imrie in Liverpool neu bestellten „Traum Dantes“ entstehen. Unter anderen einen Kopf der Beatrice, ihre Gestalt in unbekleideter Form und in verschiedenen Gewandaufnahmen, Einzelfiguren und Gruppenskizzen. 1880 malte Rossetti das Wiederholungsbild, dem er zwei Predellen hinzufügte. Auf ihnen stellte er eine Vision Dantes dar, und das Gespräch mehrerer Florentinerinnen über diese Erscheinung des Dichters. Manche anmutigen Einzelzüge finden sich noch in diesen Bildchen, und auch eine Dantefigur, die sehr an den irdischen Liebsten der „Verklärten Jungfrau“ erinnert.

Arm an Erfindung, abstoßend in der Prosa des Bildvorwurfs und zugleich aufs neue eine der Proben Rossettischer Luxuskunst ist das Ölgemälde „La bella Mano“ aus 1875. Der Dichter der Schönheitsträume und der psychischen Mysterien wählte einen Stoff, der dem Gaumen eines niederländischen Realisten besonders mundgerecht gewesen wäre; aber er verstand ihn mit venezianischer Noblesse aufzutischen. Wir sehen eine hochelegante

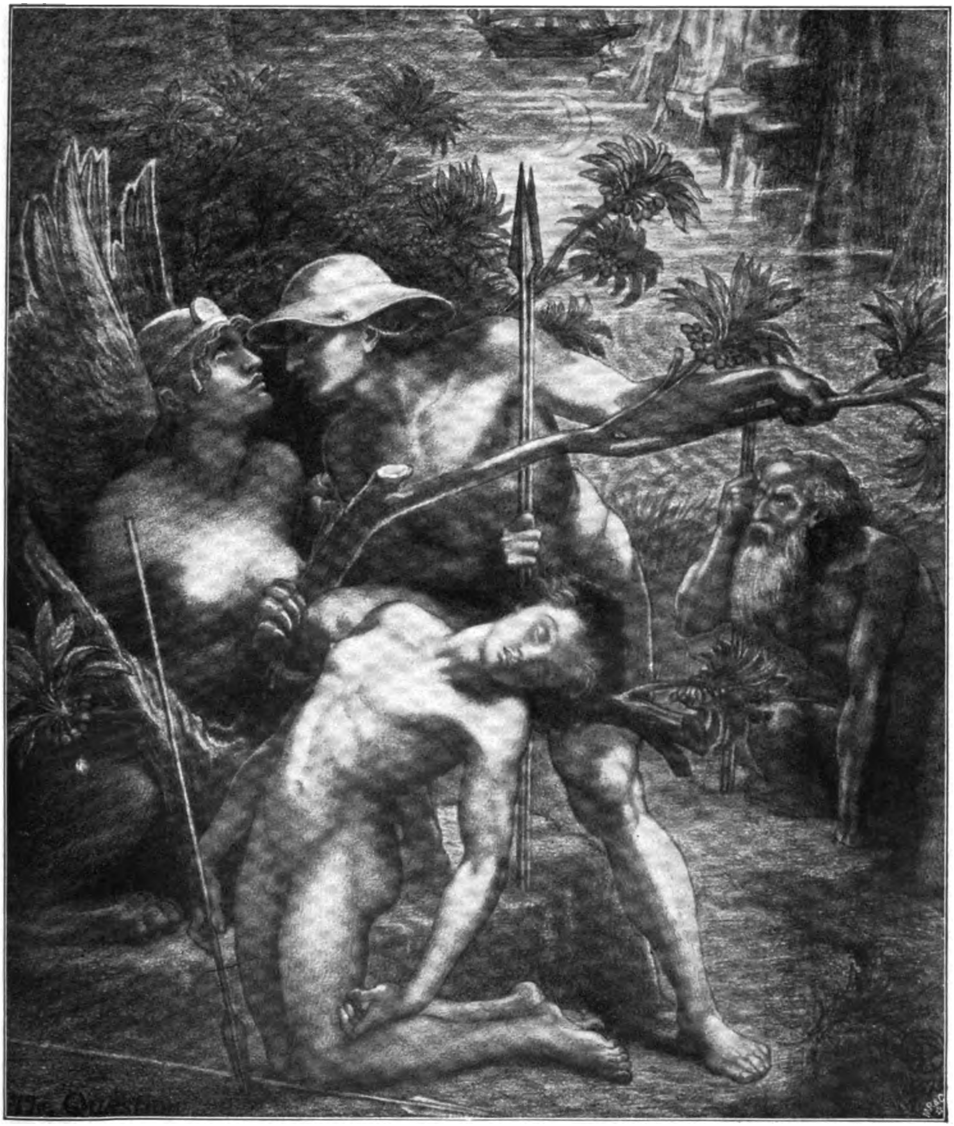


Abb. 65. Die Frage. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 88.)

junge Frau in ihrem Boudoir. Sie steht schlank aufgerichtet in tief ausgeschnittenem, mauvefarbenem Gewand, dessen lang herabhängende Ärmel an den Schultern breit umgeschlagen und rosa abgefüttert sind. Zwei botticellihafte Engelknaben bedienen sie. Der eine reicht ein Tablett mit Juwelen, der andere das Handtuch, das von einer Rolle herabgeleitet wird. Sie wäscht mit dem Ausdruck sentimentalen Sinnens die schönen Finger über einem kunstvollen Messinggefäß, und um sie her schimmert und funkelt eine

Kleinwelt kostbaren Zimmerdekors. Aus grünem Kübel wächst ein Zitronenbäumchen, Winden nicken aus einer Vase, Malachit und Bronze prunken an Ziergefäßen, und ein runder Wandspiegel wirft die Formen seltener Möbel zurück. Diese Schöne wäre der Gemächer der Gonzaga und Este würdig gewesen. Sie ist eine Konzeption, die die italienische Abstammung Rossettis betont. Aus den Händen des Verlegers Ellis ist das Werk in den Besitz Cuthbert Quilters übergegangen und eine schöne Kreidestudie dazu gehört Mr. Turner.

Der frühe Tod des hochbegabten jungen Oliver Madox Brown inspirierte Rossetti 1875 zu der symbolischen Bleistiftzeichnung „Die Frage“ (Abb. 65), in welcher die grausame



Abb. 66. Meereszauber. (Copyright — J. Caswell Smith Gainsborough Studio — 305 Oxford St. London W.) (Zu Seite 90.)

Todesbestimmung des Menschen der Bildgedanke war. Wir sehen die Sphinx in einsamer, tropischer Felsbucht weitab von der Nähe der Lebendigen thronen. Ein Knabe, ein Mann und ein Greis haben den Weg zu ihr gefunden. Einer nach dem anderen begehrt aus ihren unergründlichen Augen die große Rätselfrage des Daseins gelöst zu erhalten. Dem Knaben ist als Erstem die Erkenntnis geworden, und sie hat ihn zusammenbrechend in die Knie gezwungen. Entschlossen stellt soeben der Mann seine Frage, und hinter ihm erklimmt der Greis das Felsgestade, um die Stufenfolge der Lebensalter abzuschließen. Die interessante Zeichnung ist im Besitz Fairfax Murrays. Eine schwarze Kreidezeichnung, „Der Geist des Regenbogens“, entstammt dem Jahre 1876. Rossetti wünschte durch sie ein Sonett Watts Dunstons zu illustrieren und überließ das Blatt dem Dichter. Es ist als einzige Darstellung eines völlig unbekleideten Frauenkörpers

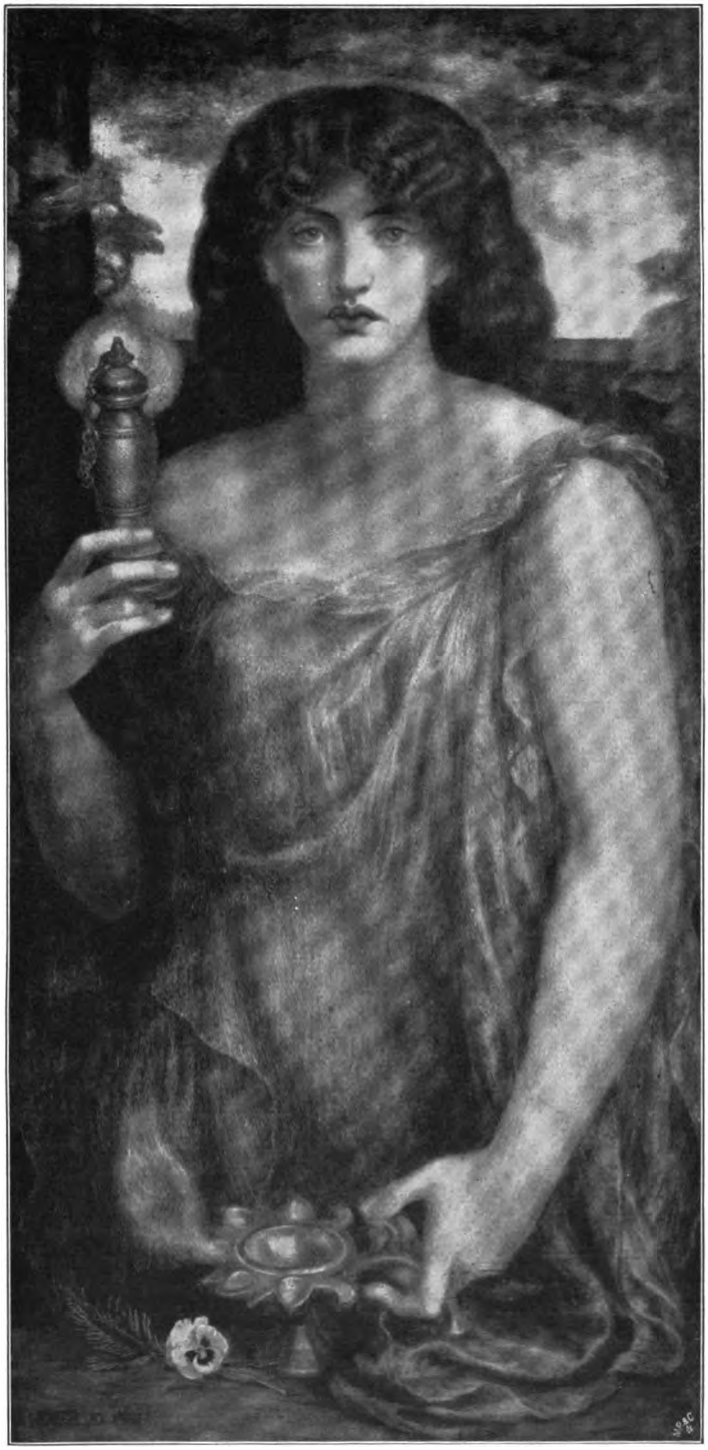


Abb. 67. Mnemosyne.
(Copyright — J. Caswell Smith Gainsborough Studio — 305 Oxford St. London W.) (Zu Seite 90.)

im Werk Rossettis von hervorragendem Interesse. Das weibliche Modell, dessen er sich hier bediente, steht in voller Faceansicht des Körpers mit emporgehobenen Armen in einem Schleierkreise. Sie neigt den Kopf leicht nach links, und ihr aufgelöstes Haar flattert langfallend herab. Die breiten Hüften und groben Beinformen stimmen nicht recht zu dem ätherischen Wesen eines Regenbogengeistes; aber die Zeichnung ist als eine Leistung eindringlichen Naturstudiums bemerkenswert.

Das Ölgemälde „Meereszauber" (1877) (Abb. 66) wurde erst zwei Jahre nach der Konzeption zu Ende geführt. Es sollte das verführerische Wesen des Wassers in einer Nymphe zum Ausdruck bringen. Sie sitzt in flatternden Florgewanden und stimmt auf blumengeschmückter Harfe im Gebüsch des Strandes ihre lockenden Weisen an. Auf ihren lichten Scheiteln schimmert ein voller Rosenkranz, und über ihr zieht ein Albatros, wie auf den Schaukelwogen ihres Sanges in die Wasserferne hinaus. In dem begleitenden Sonett deutet Rossetti auf den verfemten Schiffer, den die Sirene bald sterbend zu ihren Füßen erblicken wird. Trotz des reizvollen Linienflusses der lockeren Schleiergewande wird diese Komposition durch den allzu stark niedergebeugten Hals der Sirene entstellt. Auch fehlt dem oberen Bildstreifen genügende Raumtiefe, so daß der Meervogel auf dem Haupt der Harfnerin zu lasten scheint. Der elegische Ausdruck der Sirene hätte einem mehr begehrlichen weichen müssen. Er gibt dem Bilde etwas Laues, Fades. Neben der dionysischen Kraft der harfenden Meerfrau Böcklins ist Rossetti nur ein puppenhaftes Genrebild gelungen. Die nackte Gestalt der „Ligeia Siren", die er 1873 entwarf, gilt als Vorstufe dieses Werkes. Eine in ihrem genrehaften Charakter verwandte Schöpfung ist „Die Vision der Fiammetta" (1878). Aus dem schönen Sonett, mit dem der Dichtermaler dieses Werk kommentierte, klingt die Todesidee als düsterer Grundton. Er nennt die Gestalt Boccaccios

> Ein Verhängnis, ein Versprechen, gleichwie
> Vorm düstren Sturm des Tods der Seele Regenbogen.

Wir sehen eine stattliche, lebensgroße Jungfrau mit rotbraunem Haar in tiefrotem Gewand in Kniestückaufnahme. Sie steht inmitten des blühenden Gezweiges eines Apfelbaumes und beugt es mit beiden Händen auseinander. Die Bewegungen der langen Finger sind gekünstelt, und ein spitzer Ellbogen des rechten Armes sticht unliebsam hervor. Auch fällt das Gewand, besonders von dem hochgehobenen Arm, allzu massig herab. Die zahllosen Reproduktionen dieses Bildes in England beweisen, daß es dem dortigen Geschmack entsprechen muß. Das Original ist im Besitz des Mr. Charles Buttler.

Der kolossalische Frauentyp der letzten Entwicklungsstufe Rossettis tritt wiederum in der Einzelfigur der „Mnemosyne" auf (1876) (Abb. 67, 68). Streng beherrscht hier die Vertikale das Kompositionsgefüge. Sie wird in der majestätischen Knieansicht der aufrecht stehenden Göttin des Gedächtnisses, in der herabsteigenden breiten Linie ihres linken Armes, in dem rechts neben ihr aufstrebenden Baumstamm, in der Lampe, die sie mit der Linken hebt, wie in den parallelen Faltenstreifen des Chitons betont. Im Hintergrunde schneidet die Horizontallinie des Meeres ihren Nacken. Die Züge dieses Antlitzes haben etwas Starres, Machtvolles, wie die der Juno Ludovisi. Mit weit geöffneten, grauen Augen schaut sie geradaus in die Leere. Die nackten Arme und der Hals verraten auch nicht die leiseste Vibration des Frauenfleisches, sie ruhen in lastenden Massen. Die Lippen sind übertrieben geschwellt, sie haben die gleiche Steigerung erfahren wie der gesamte Gliederbau. Die rechte Hand hält wie mechanisch ein mit blattartigem Kranz eingefaßtes Metallgefäß. Aus ihm, wie aus der Phiole, die die Linke hebt, wallt leichter Dampf auf. Der Chiton ist tiefes Meergrün, ein gelbes Stiefmütterchen liegt auf der Brüstung vor der Göttin und im Hintergrund malt ein Sonnenuntergang seine rötlichen Tinten. Die Geschlossenheit der Komposition macht diese Mnemosyne besonders eindrucksvoll. Sie ragt aus dem Schlußschaffen Rossettis als Verkörperung verschwiegener Schmerzen.

Gleich grandios und wuchtig erscheint die „Astarte Syriaca", die 1877 geschaffen

wurde. Sie ist der Gipfelpunkt der durch den pathologischen Seelenzustand Rossettis erzeugten Perversität des Gefühlslebens. Nicht nach Cypern, dem lichtumflossenen Eiland der griechischen Schönheitsgöttin, wenden sich seine Gedanken. Sie brüten im Dunkel



Abb. 68. Studienkopf der Mnemosyne.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 90.)

autochthoner Tage über der Urmutter Aphrodites, der geheimnisvollen Venus Astarte. Als Potenz aller Zeugungskräfte erblickt sie seine Vision monumental zwischen Himmel und Meer aufgerichtet, von den Lichtthronen der Sonne und des Mondes gleichmäßig bestrahlt. Zwei fackeltragende Engelgestalten leuchten in Verzückung dem Triumphschauspiel ihrer Erscheinung. Die üppigen Körperformen der Göttin sind teils unverhüllt, teils schimmern



Abb. 69. La Donna della Finestra.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W 9. Pembroke Square.) (Zu Seite 93.)

sie durch ihr meergrünes Gewand, das ein doppelter Silbergürtel unter der Büste und dem Leib zusammenfaßt. Die Erscheinung der Mrs. Morris ist hier bis zum höchsten Pathos ihrer düsteren Schönheit gesteigert. Die sonderbar geschraubte Pose der Engel und die zierlich greifenden Finger der großen Hände der Astarte verleihen dem Bilde eine archaisierende Zutat. Das Mysterium der zeugenden Urkraft ist im Kolorit packend durch die lichten Farbenmassen der Astartegestalt charakterisiert, die sich aus dem Sonnen- und Mondzwielicht siegreich hervorringen. In dem prachtvollen Sonett „Venus Syriaca" nennt der Künstler das Antlitz seiner Astarte „einen alles durchdringenden Zauber, ein Amulett, einen Talisman und ein Orakel". Er spricht von ihren liebe-



Abb. 70. Studie zur La Donna della Finestra.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.) (Zu Seite 94.)

befrachteten Lippen und der absoluten Gewalt ihrer Augen, „die den Puls der Herzen zu der Sphären Dominante stimmen". 1875 schuf Rossetti eine Federzeichnung der Astarte, deren Original Mrs. Fry besitzt. Das Ölgemälde befindet sich in der Corporation Art Gallery in Manchester.

Bis in Rossettis letzte Pinseläußerungen empfinden wir die Liebe zu dem Dantestoff. Er konzipierte 1870 in einigen sehr fein angelegten Kreidezeichnungen das Bildnis „La Donna della Finestra", das er auch „Die mitleidige Dame" (Abb. 69) nannte. Wiederum war Mrs. Morris das Modell für eine Schöpfung von hohem Reiz jungfräulicher Durchseeltheit. Hier erscheint sie als Gemma Donati, die, wie die Vita Nuova sagt, nach dem Tode der Freundin Beatrice voll innigen Mitleids aus ihrem Hause auf den schmerzübermannten Dante hinabblickt. Sie lehnt, die schlanken Hände

übereinandergelegt, in lichtem, stoffreichem Gewand aus dem Fenster. Blühende Rosen nicken ihr über die vollen Schultern, und bis an sie heran klettert großblätteriges Feigenlaub. Die üppigen Haarmassen sind im Florentiner Rundbausch aufgerollt und an dem einen Ohr zusammengefaßt. Besonders schön wirkt hier der offene, rührende Blick der graublauen Augen, während die Rossetti-Manier der allzu hoch gewölbten Lippen wiederum gewahrt blieb. Ein unvollendet gelassenes Ölgemälde nach dieser Zeichnung aus 1881, das ohne jede weitere Zutat nur den Kopf und die Hände in subtilster Durchbildung anlegte, und dessen Reproduktion wir zeigen (Abb. 70), befindet sich in der Corporation Art Gallery in Birmingham. Das durchgeführte Ölbild entstand 1879 und gehört W. R. Moß in Bolton.

Die feine Aquarellstudie eines Frauenkopfes, die Rossetti 1878 ausführte, benannte er „Bruna Brunelleschi". Der Vorwurf zu dem Genrebild „Der Tagestraum" war allzu poetisch, als daß Rossetti die bereits 1872 begonnene Arbeit unvollendet lassen konnte. Nach Anfertigung einer Anzahl von Studienblättern ging er zwischen 1880—1881 an die Ausführung des Werkes. Es stellt ein liebliches, junges Weib dar, das in dem dichten Gezweig eines Sykomorenbaumes sitzend weilt. Sie läßt die Füße herabhängen, hat die Knie etwas hochgezogen und greift mit der Rechten in das Geäst über sich. Ein lockeres, gänzlich schmuckloses Gewand gibt den Hals frei, kräuselt sich in leichtem Faltengeriesel in der blusigen Taille und umspannt glatt den Unterkörper. Sie trägt Sandalen an den Füßen, ein Buch liegt auf ihrem Schoß, und sie blickt träumerisch in die Frühlingsnatur hinaus. Die Bildidee war Rossetti einst in Kelmscott durch den Anblick der jugendlichen Mrs. Morris gekommen. Eine besonders schöne Kreidestudie für das Werk, das Rossetti ursprünglich „Monna Primavera" getauft hatte, befindet sich im Besitz der Mrs. Morris. In der Ausarbeitung des Vorwurfs konnte sich Rossetti nur schwer genug tun. Nachdem er an dem fertigen Bilde die unteren Gliedmaßen noch einmal gänzlich neu gemalt hatte, ging es in den Besitz des Herrn Constantine Jonides über. Die Kreidezeichnungen für ein Bild „Desdemona" (1881) lassen es nicht bedauern, daß die Ausführung des Ölgemäldes unterblieb. Die unelegant langen Arme, die zusammengebogene Gestalt und die nackten Füße der Jungfrau, die ihr ahnungsschweres Lied singt, während Emilia ihr das Haar kämmt, wirken wenig erfreulich.

Was die schwere Krankheit der letzten Lebenszeit dem Künstler noch an Gestaltungskraft ließ, brach sich in der Form poetischen Schaffens Bahn. „Sonette bedeuten Schlaflosigkeit," klagte er in einem Brief an Christina, und dennoch konnte er dem süßen Gift nicht widerstehen. Die episch-balladeske Dichtung „Des Königs Tragödie" brauchte den Rest seiner Kräfte auf. Mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit dichtete er in diesem Schwanenlied den Tod des schottischen Poetenkönigs James I. und sang damit eine Klage über das Los des Schönen auf Erden. Sein Pinsel gestaltete nur noch längst vertraute Stoffe. Von 1880—1881 suchte er eine Neufassung der „Begrüßung Beatrices" zu malen. Kopfstudien für das Ölgemälde wurden nach Mrs. Morris und Mrs. Stillman gemacht; aber er konnte in Farbe und Formgebung die Schöpferkraft vergangener Jahre nicht mehr erreichen. Diese letzte Beatrice ragt statuarisch aus dem Florentiner Straßenbild. Sie wandelt mit dem Gebetbuch in der Rechten und sieht nicht, daß Dante, den die Purpurschwingen des Liebesgottes beschatten, sie von der höher liegenden Terrasse erblickt. Jungfräuliche Anmut ist auch ihr noch gegeben. Die ernsten Augen blicken tief, das Haar rieselt in welligem Fluß über die Schultern; aber der ätherische Duft, der einst um Rossettis Jugendwerk, wie um Fra Angelicos Schaffen schwebte, ist entschwunden. Von besonderer Feinheit ist der architektonische Hintergrund des Bildes, für den der Künstler ernste Studien nach Aufnahme altitalienischer Straßenbilder machte. Ein Freund Rossettis mußte das Ölgemälde fertig stellen. Es ging nach dem Verkauf der Leyland-Sammlung in die Hände J. C. Holders über. Auf Bitten seines Käufers Valpy wiederholte Rossetti 1882 noch einmal die „Proserpina" als kleineres Ölgemälde. Er entschloß sich auch für den gleichen Auftraggeber zu einer Wiederholung der „Joan of Arc". Noch wenige Tage vor seinem Tode war er an dieser letzten Arbeit tätig, die jetzt der Firma Agnew gehört.

Rossettis körperlicher Verfall ging indessen mit Riesenschritten vorwärts. Immer mehr wurde der Schlaf zum Gnadengeschenk, immer schwerer umlagerte Verdüsterung sein Gemüt. Nach der Paralyse einer Körperhälfte hoffte man ihn durch einen Aufenthalt in Birchington-on-Sea zu kräftigen, den der Freund, der Dichter Hall Caine, mit ihm teilte. Dort kam sein Zwillingsgenius mit Skizzen vom Kopfe des Vaters und mit einigen Sonnetten von ihm Abschied nehmen. Ein Nierenleiden und eintretende Blutvergiftung verschlimmerten den Zustand so bedrohlich, daß die alte Mutter mit den Geschwistern zu ihm eilte. In der Nacht des 4. April 1882 willfahrte man dem dringenden Wunsche des Sterbenden mit der Herbeischaffung eines Priesters, der Absolution erteilte. Am Abend des 9. April 1882 schloß Dante Gabriel Rossetti die Augen für immer. Er liegt in der Kirche zu Birchington bestattet und auf seinem irischen Grabkreuz sind in drei Reliefs die dominierenden Tendenzen seines Kunstschaffens, das Religiöse, das Erotische und das Mystische zusammengefaßt. Die Aufschrift lautet: „Hier schläft Gabriel Dante Charles Rossetti, unter dem Namen Dante Gabriel Rossetti als Maler unter Malern, als Dichter unter Dichtern geehrt. Geboren in London von überwiegend italienischer Abstammung am 12. Mai 1828. Gestorben in Birchington am 9. April 1882. Dieses kreuzförmige Grabdenkmal Dante Rossettis wurde von seiner Mutter bestellt, von seinem lebenslänglichen Freund Ford Madox Brown entworfen, von J. und H. Pattison ausgeführt und von seinem Bruder William und der Schwester Christina errichtet." Ein Gedenkfenster in der Kirche ist außerdem von Rossettis Mutter gestiftet worden. Es enthält zwei Bildkompositionen des Malers Shield, der für die eine Rossettis „Passahfest" benutzte und „Christus den Blinden aus Bethsaida führend" als eigenes Motiv gestaltete. Am Cheyne Road in London, vor dem bronzenen Rossetti-Brunnen nach Ford Madox Browns Skizze, werden wir an Carlyles Zensorenurteil über die Häßlichkeit englischer Monumente erinnert.

Wir haben keine Gelegenheit, irgendein Originalwerk Rossettis auf deutschem Boden zu studieren. Wir müssen die Fahrt über den Ärmelkanal antreten, um seine sanfte und mächtige Gewalt als Maler auf uns wirken zu lassen. Gleichviel mit welchen Einschränkungen wir sein Werk anerkennen, es erfüllt uns mit ungeteilter Bewunderung im Gesamtbild der Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts. Der große Reformator scheint uns schwankend im Impuls, wenn er als Gotiker und als Renaissancemensch auftritt, die Marienjungfrau und die syrische Astarte malt, wenn er als Rationalist handelt und als Mystiker fühlt, als Freigeist lebt und des Priesters in der Todesstunde bedarf. Aber sein Künstlercharakter beweist Prinzipienfestigkeit, wenn uns aus all seinen Rittern und Mönchen und Frauenaugen der gleiche Blick voll unendlicher Sehnsucht trifft. Diese Einheitlichkeit des Wesens ließ ihn sein eigener Lehrmeister und das Haupt einer einflußreichen Schule werden. Sie ließ ihn einen Ausgleich ethischer und ästhetischer Werte vollbringen. Wenn die Bedeutung einer künstlerischen Persönlichkeit auch nach ihrem Wollen eingeschätzt werden muß, wächst der Ruhm des Dichtermalers, denn all seine Frömmigkeit, all seine Mystik und all sein Realismus gipfelten in dem Trachten nach der Höherentwicklung der Menschheit.

Inhaltsübersicht.

Seite

II. Jugendeinflüsse. Gründung der präraphaelitischen Brüderschaft 3

II. Gotische Periode. Stoffe aus dem Dante- und König Arthur-Kreis. Gründung der Zeitschrift „The Germ". Elizabeth Siddal. Ruskin. Oxford. Gründung der Morris-Firma 13

II. Renaissance-Periode. Malerei schöner Frauen 49

IV. Periode der Malerei übertriebener Frauengestalten. Das Ende 77

Literatur.

D. G. Rossetti, His family letters with memoir by William Michael Rossetti.

D. G. Rossetti, Letters to William Allingham.

D. G. Rossetti, „Ballads and Sonnets".

„The Germ" edited by W. M. Rossetti.

H. C. Marillier, D. G. Rossetti. An illustrated memorial of his art and life.

Percy H. Bate, The English preraphaelite Painters, their associates and successors.

Ester Wood, Dante Rossetti and the Preraphaelite movement.

Helen Madox Rossetti, D. G. Rossetti.

Joseph Knight, The Life of D. G. Rossetti.

Cornelius Gurlitt, „Die Präraphaeliten" aus Westermanns Monatsheften.

Richard Muther, Geschichte der englischen Malerei.